I 7547

1981

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Incepînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. apare, începînd cu anul 1976, în **Buletinul S.S.F.**

i 7547

DEC. 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2022

BUCUREȘTI—1981

32221.

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg. Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara).

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **B. CAZACU**, **redactor responsabil**, I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU**, **redactor**, MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN.

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. I, 1981

Sumar

Limbă și stil

SERGIU DRINCU — O problemă controversată : prefixe, prefixoide sau elemente de compunere 11
PETRE GHEORGHE BÎRLEA — Neologismele în opera lui Gala Galaction 18

Cultivarea limbii

ȘTEFAN MUNTEANU — Dramaturgia și cultivarea limbii 25
MARIA CVASNÎI — Comicul de limbaj — formă de cultivare a limbii (în textul dramatic) 36

Teorie, critică, istorie literară

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin în cultura și literatura română (I) 42
MIRCEA BRAGA — Conceptul de tradiție în istoria literaturii române 52
CORNELIU NISTOR — Relația text — cititor, dimensiune a narativității moderne 63

Analize de text

IERONIM TĂTARU — Ștefan Bănulescu : *Dropia* 71

Folclor

C. NEGREANU — Rima și aliterația în provebe 78
VIORICA POP — Strigătura în nunta de azi de la Drăguș . . . 90

Texte și documente

PAUL PĂLTĂNEA — Un exemplar din vodevilul «Un rămășag» de V. Alecsandri, cu completări autografe 95
FLORIN BERINDEANU — O scrisoare inedită a lui B. Croce către M. Dragomirescu 98

Didactica modernă

ANA MARIA OLTEANU — Structura de motive — procedeu metodic în interpretarea textului folcloric 101

Discuții

MIRCEA HANDOCA — Pe marginea unui nou manual de teorie a literaturii 109
I. HANGIU — Schimb de experiență cu tema : funcționalitatea cabinetului de limba și literatura română 114
NICOLAE ANDRONACHE — Cabinet sau laborator de limba și literatura română ? 116
ILEANA JURCĂ — *Gorunul* de L. Blaga (plan de lecție) 118

Perfecționare. Grade didactice

Programa de perfecționare, definitivare, gradele II și I în învățămînt 120

Cronică

PAUL CORNEA — Istoricul literar bulgar Petăr Dinekov la 70 ani 140

Recenzii

G. I. TOHĂNEANU, *Arta evocării la Sadoveanu* (Mihaela Mancaș) ; FELICIA GIURGIU, *Motive și structuri poetice* (Maria Cvasnîi) ; STELIAN DUMITRĂCEL ; *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii* (Aurelia Bălan-Mihailovici) ; JOSEPH STRELKA, *Methodologie der Literaturwissenschaft* (Andrei Corbea) ; *Bălgaro-rumînski literaturni vzaimootnoșenia prez XIX-tia vek (Relații literare reciproce bulgaro-române în secolul al XIX-lea)* (Laura Baz Fotiade) ; ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Sergiu Al-George) ; G. C. NICOLESCU, *Duiliu Zamfirescu.* Text ales și stabilit, completări bibliografice, indice de nume și titluri de GEORGETA ADAM și ION ADAM. Prefață, note și comentarii de IOAN ADAM (Al. Săndulescu) ; *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)* (Mircea Anghelescu) ; ZINA MOLCUȚ, *Ștefan Petică și vremea sa* (D. Micu) ; ECATERINA GEORGESCU, *Joc al fanteziei și inteligenței* (Vasile Teodorescu) 143

Note

ROMULUS DEMETRESCU, *Însemnări critice.* Ediție îngrijită de NAE ANTONESCU și DIMITRIE DANCIU (Mircea Anghelescu) ; AL. ANDREI, *Valori etice în basmul fantastic românesc.* Cu o prefață de CORNELIU BĂRBULESCU (I. C. Chițimia) ; MIRCEA HANDOCA, *Mircea Eliade — contribuții biobibliografice* (Victor Stoleru) ; GRIGORE G. TOCILESCU, CHRISTEA N. ȚAPU, *Materialuri folcloristice*, vol. I. Ediție critică și studiu introductiv de IORDAN DATCU (C. Negreanu) ; JAN URBAN JARNÍK, *Corespondență.* Ediție îngrijită și studiu introductiv de TR. IONESCU-NIȘCOV (Aura Soare Georgescu) 171

Contents

Language and Style

SERGIU DRINCU — A Controversial Problem: Prefixes, Pseudo-Prefixes and Formatives of the Compound Words 11
PETRE GHEORGHE BÎRLEA — Loanwords în Gala Galaction's Writings 18

Language Cultivation

ȘTEFAN MUNTEANU — The Dramaturgy and the Language Cultivation 25
MARIA CVASNÎI — The Verbal Comic — a Form of Language Cultivation within the Dramatic Text 36

Literary Theory, Criticism, History of Literature

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin in the Romanian Culture and Literature (I) 42
MIRCEA BRAGA — The Concept of Tradition in the History of Romanian Literature 52
CORNELIU NISTOR — The Relation Text-Reader, a Dimension of the Modern Narrative Art 63

Text Analyses

IERONIM TĂTARU — Ștefan Bănulescu — *Dropia* 71

Folklore

C. NEGREANU — The Rhyme and Alliteration in Proverbs . . . 78
VIORICA POP — The Extempore Verses at the Wedding Feast in Dragush Today 90

Texts and Documents

PAUL PĂLTĂNEA — A Copy of the Vaudeville „Un rămășag" by V. Alecsandri with Autographic Additions 95
FLORIN BERINDEANU — An Unpublished Letter Written by B. Croce to M. Dragomirescu 98

Modern Teaching

ANA-MARIA OLTEANU — The Structure of Motifs — a Procedure in the Interpretation of Folk-Texts 101

Discussions

MIRCEA HANDOCA — Remarks on a New Textbook of Literary Theory 109
I. HANGIU — An Exchange of Experience concerning the Function of the Cabinet of Romanian Language and Literature 114
NICOLAE ANDRONACHE — Cabinet or Laboratory of Romanian Language and Literature? 116
ILEANA JURCĂ — *Gorunul* by L. Blaga (a Lesson Plan) 118

Refresher Courses, Didactic Degrees

The Syllabuses for Refresher Courses, Permanent Appointing, IInd and Ist Degrees 120

Chronicle

PAUL CORNEA — The Bulgarian Historian of Literature Petar Dinekov at His 70th Anniversary 140

Reviews

G. I. TOHĂNEANU, *Arta evocării la Sadoveanu (The Art of Evocation in Sadoveanu's Works)* — Mihaela Mancaș ; FELICIA GIURGIU, *Motive și structuri poetice (Poetic Motifs and Structures)* — Maria Cvasnîi ; STELIAN DUMISTRĂCEL, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii (Romanian Vocabulary. Words, Metaphors, Set Phrases)* — Aurelia Bălan-Mihailovici ; JOSEPH STRELKA, *Methodologie der Literaturwissenschaft (The Methodology of Literary Research)* — Andrei Corbea ; *Bălgaro-rumînski literaturni vzaimootnoșenia prez XIX-tia vek (Bulgarian Romanian Reciprocal Literary Relationships in the XIXth Century)* — Laura Baz Fotiade ; ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade (Mircea Eliade's Hermeneutic)* — Sergiu Al. George ; G. C. NICOLESCU, *Duiliu Zamfirescu (Duiliu Zamfirescu.* Text Selection and Edition, Bibliographic Addings, Index of Names and Titles by GEORGETA ADAM and ION ADAM. Preface, Notes and Comments by IOAN ADAM) — Al. Săndulescu ; *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918) (The Bibliography of the Relationships between the Romanian Literature and the Foreign Literatures within the Periodical Publications (1859—1918)* — Mircea Anghelescu ; ZINA MOLCUȚ, *Ștefan Petică și vremea sa (Ștefan Petică and His Time)* — D. Micu ; ECATERINA GEORGESCU, *Joc al fanteziei și inteligenței (A Play of the Fantasy and Intelligence)* — Vasile Teodorescu 143

Notes

ROMULUS DEMETRESCU, *Însemnări critice (Critical Notes.* Edited by NAE ANTONESCU and DIMITRIE DANCIU) — Mircea Anghelescu ; AL. ANDREI, *Valori etice în basmul fantastic românesc (Ethic Values in the Romanian Fantastic Fairy-Tales,* with a Preface by CORNELIU BĂRBULESCU) — I. C. Chițimia ; MIRCEA HANDOCA, *Mircea Eliade — contribuții bibliografice (Mircea Eliade — Bibliographic Contributions)* — Victor Stoleru ; GRIGORE G. TOCILESCU, CHRISTEA N. ȚAPU, *Materialuri folcloristice,* vol. I *(Folkloristic Materials,* I. Critical Edition and Introductory Study by IORDAN DATCU) — C. Negreanu ; JAN URBAN JARNÍK, *Corespondență (Correspondence.* Edition and Introductory Study by TR. IONESCU-NIȘCOV) — Aura Soare Georgescu 171

Sommaire

Langue et style

SERGIU DRINCU — Un problème controversé : préfixes, préfixoïdes ou éléments de composition 11

PETRE GHEORGHE BÎRLEA — Les néologismes dans l'oeuvre de Gala Galaction 18

Cultiver la langue

ȘTEFAN MUNTEANU — La dramaturgie et la langue cultivée . . . 25

MARIA CVASNÎI — Le comique de langage — mode de cultiver la langue (dans le texte dramatique) 36

Théorie, critique, histoire littéraires

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin dans la culture et la littérature roumaines (I) 42

MIRCEA BRAGA — Le concept de tradition dans l'histoire de la littérature roumaine 52

CORNELIU NISTOR — La relation texte-lecteur, dimension de la narrativité moderne 63

Commentaires de textes

IERONIM TĂTARU — Ștefan Bănulescu : *Dropia* 71

Folklore

C. NEGREANU — La rime et l'allitération dans les proverbes . . . 78

VIORICA POP — Refrains populaires pour la cérémonie du mariage à Drăguș 90

Textes et documents

PAUL PĂLTĂNEA — Un exemplaire du vaudeville *Un pari* de V. Alecsandri avec des adjonctions autographes 95

FLORIN BERINDEANU — Une lettre inédite de B. Croce adressée à M. Dragomirescu 98

Pédagogie moderne

ANA-MARIA OLTEANU — La structure des motifs — procédé méthodologique dans l'interprétation du texte folklorique 101

Discussions

MIRCEA HANDOCA — À propos d'un nouveau manuel de théorie de la littérature 109
I. HANGIU — Echange d'expérience sur le thème : rôle fonctionnel du cabinet de langue et littérature roumaines 114
NICOLAE ANDRONACHE — Cabinet ou laboratoire de langue et littérature roumaines 116
ILEANA JURCĂ — *Gorunul* de L. Blaga (plan de leçon) 118

Perfectionnement, grades de l'enseignement

Les programmes analytiques pour le perfectionnement, l'attestation et les grades de l'enseignement (I et II) 120

Chronique

PAUL CORNEA — L'historien littéraire bulgare Petar Dinekov à 70 ans 140

Comptes-rendus

G. I. TOHĂNEANU, *Arta evocării la Sadoveanu (L'Art de l'évocation chez Sadoveanu)* — Mihaela Mancaș ; FELICIA GIURGIU, *Motive și structuri poetice (Motifs et structures poétiques)* — Maria Cvasnîi ; STELIAN DUMITRĂCEL, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii (Lexique roumain, Mots, métaphores, expressions)* — Aurelia Bălan-Mihailovici ; JOSEPH STRELKA, *Methodologie der Literaturwissenschaft (Méthodologie de la théorie littéraire)* — Andrei Corbea ; *Bălgaro-rumînski literaturni vzaimootnoșenia prez XIX-tia vek (Relations littéraires bulgaro-roumaines au XIXe siècle)* — Laura Baz Fotiade ; ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade (L'Herméneutique de Mircea Eliade)* — Sergiu Al-George ; G. C. NICOLESCU, *Duiliu Zamfirescu* — Texte choisi et établi, suppléments biobibliographiques, indice de noms et titres par GEORGETA ADAM et ION ADAM. Préface, notes et commentaires par IOAN ADAM) — Al. Săndulescu ; *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918) (La bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans les périodiques 1859—1918)* — Mircea Anghelescu ; ZINA MOLCUȚ, *Ștefan Petică și vremea sa (Ștefan Petică et son époque)* — D. Micu ; ECATERINA GEORGESCU, *Joc al fanteziei și inteligenței (Jeu de la fantaisie et de l'intelligence)* — Vasile Teodorescu 143

Notes

ROMULUS DEMETRESCU, *Însemnări critice (Notes critiques. Présentation d'édition par NAE ANTONESCU et DIMITRIE DANCIU)* — Mircea Anghelescu ; AL. ANDREI, *Valori etice în basmul fantastic românesc (Valeurs éthiques dans le conte fantastique roumain.* Avec une préface de CORNELIU BĂRBULESCU) — I. C. Chițimia ; MIRCEA HANDOCA, *Mircea Eliade — contribuții bibliografice* (Mircea Eliade — *Contributions bibliographiques)* — Victor Stoleru ; GRIGORE G. TOCILESCU, CHRISTEA N. ȚAPU, *Materialuri folcloristice,* vol. I *(Matière folklorique,* tome I. Édition critique et étude introductive par IORDAN DATCU) — C. Negreanu ; JAN URBAN JARNÍK, *Corespondență (Correspondence.* Présentation d'édition et étude introductive par TR. IONESCU-NIȘCOV) — Aura Soare Georgescu 171

Содержание

Язык и стиль

СЕРДЖУ ДРИНКУ — Спорный вопрос: префиксы, псевдопрефиксы или элементы словосложения? 11
ПЕТРЕ ГЕОРГЕ БЫРЛЯ — Неологизмы втворчестве Галы Галактиона 18

Культура речи

ШТЕФАН МУНТЯНУ — Драматургия и культура речи 25
МАРИЯ КВАСНЫЙ — Речевой комизм — форма культуры речи (в драматическом тексте) 36

Теория, критика, история литературы

АДРИАН МАРИНО — Бенджамин Франклин в румынской культуре и литературе 42
МИРЧА БРАГА — Понятие традиции в истории румынской литературы 52
КОРНЕЛИУ НИСТОР — Отношение текст — читатель — особенность современного повествования 63

Разбор текстов

ИЕРОНИМ ТЭТАРУ — Штефан Бэнулеску: *Dropia* (*Дрофа*) 71

Фольклор

К. НЕГРЯНУ — Рифма и аллитерация в пословицах 78
ВИОРИКА ПОП — Современная свадебная частушка в селе Дрэгуш 90

Тексты и документы

ПАУЛ ПЭЛТЭНЯ — Экземпляр водевиля *Un rămăşag (Пари)* В. Александри, пересмотренный и дополненный автором 95
ФЛОРИН БЕРИНДЯНУ — Неопубликованное письмо Б. Кроче к М. Драгомиреску 98

Современная дидактика

АНА-МАРИЯ ОЛТЯНУ — Система мотивов — методический прием интерпретации фольклорного текста 101

Дискуссии

МИРЧА ХАНДОКА — Заметки по поводу нового учебника теории литературы 109
И. ХАНДЖИУ — Обмен опытом на теме: функциональный характер кабинета румынского языка и румынской литературы 114
НИКОЛАЕ АНДРОНАКЕ — Кабинет или лаборатория румынского языка и румынской литературы? 116
ИЛЯНА ЖУРК — Л. Блага: *Gorunul (Дуб)* — План урока 118

Усовершенствование, дидактические степени

Программа усовершенствования, аттестации, II-го и I-го степеней в начальном и среднем образовании 120

Хроника

ПАУЛ КОРНЯ — Семидесятилетие болгарского литературоведа Петра Динекова 140

Рецензии

Г. И. ТОХЗНЯНУ, *Arta evocării la Sadoveanu (Искусство воспоминания у Садовяну)* — Михаела Манкаш; ФЕЛИЧИЯ ДЖУРДЖУ, *Motive şi structuri poetice (Поэтические мотивы и структуры)* — Мария Квасный; СТЕЛИАН ДУМИСТРЭЧЕЛ, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii (Румынская лексика. Слова, метафоры, выражения)* — Аурелия Бэлан-Михайлович; ИОЗЕФ ШТРЕЛКА, *Methodologie der Literaturwissenschaft (Методология литературоведения)* — Андрей Корбя; *Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX-тия век (Болгаро-румынские литературные взаимоотношения в XIX веке)* — Лаура Баз; АДРИАН МАРИНО, *Hermeneutica lui Mircea Eliade (Герменевтика Мирчи Элиаде)* — Серджу Ал. Джордже; Г. К. НИКОЛЕСКУ *Duiliu Zamfirescu — (Дуилиу Замфиреску*, Подготовка текста, боблиографические дополнения, указатель имен и произведений ДЖОРДЖЕТЫ АДАМ и ИОАНА АДАМА. Предисловие и комментарии ИОАНА АДАМА) — Ал. Сэндулеску; *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1859—1918 (Библиография отношений румынской литературы с иностранными литературами в периодических изданиях.* 1859—1918 гг.) — Мирча Ангелеску; ЗИНА МОЛКУЦ, *Ştefan Petică şi vremea sa (Штефан Петикэ и его время)* — Д. Мику; ЕКАТЕРИНА ДЖОРДЖЕСКУ, *Joc al fanteziei şi inteligenţei (Игра фантазии у ума)* — Василе Теодореску 143

Заметки

РОМУЛУС ДЕМЕТРЕСКУ, *Însemnările critice (Критические записки.* Издание НАЕ АНТОНЕСКУ и ДИМИТРИЕ ДАНЧУ) — Мирча Ангелеску; АЛ. АНДРЕЙ, *Valori etice în basmul fantastic românesc (Етические ценности в румынской фантастической сказке.* Предисловие КОРНЕЛИУ БЫРБУЛЕСКУ) — И. К. Кицимия; МИРЧА ХАНДОКА, *Mircea Eliade — Contribuţii bibliografice (Мирча Елиаде — библиог рафический указатель)* — Виктор Столеру; ГРИГОРЕ Г. ТОЧИЛЕСКУ, КРИСТИЯН ЦАПУ, *Materialuri folcloristice*, vol. I *(Фольклорные материалы*, т. I. Критическое идзание, втупительная статья ИОРДАНА ДАТКУ) — К. Негряну; ЯН УРБАН ЯРНИК, *Corespondenţă (Преписка.* Издание и вступительная статья ТР. ИОНЕСКУ НИШКОВ) — Аура Соаре Джорджеску 171

O problemă controversată: prefixe, prefixoide sau elemente de compunere

SERGIU DRINCU
Centrul de științe sociale, Timișoara

O bună parte a problemelor pe care le ridică raportul dintre prefixe, prefixoide sau elementele de compunere a făcut obiectul unor capitole întregi din volumele I și II ale tratatului de *Formare a cuvintelor în limba română*. Vol. I. *Compunerea*, București, 1971, redactat de Fulvia Ciobanu și Finuța Hasan ; vol. II. *Derivarea cu prefixe*, București, 1978, redactori responsabili acad. Al. Graur și Mioara Avram, unde se dă și următoarea definiție a formativilor prefixali : „Prefixele sînt afixe adăugate înaintea unui cuvînt întreg (simplu, derivat sau compus) existent în limbă, înaintea rădăcinii unui asemenea cuvînt (la care se adaugă un sufix în cazul derivării parasintetice de tip sufixal sau care rezultă din suprimarea unui sufix în cazul derivării parasintetice de tip regresiv) sau înaintea unor teme inexistente drept cuvinte independente (de obicei elemente de compunere)" (p. 7).

Alte articole au fost publicate în revistele de specialitate sau în volume colective, fără a se ajunge însă la un consens în ceea ce privește modalitățile de distingere între prefixe și elementele de compunere. Este vorba deci de o chestiune în curs de cercetare. În articolul de față intenționăm să ne oprim numai asupra unui aspect al problemei : în ce măsură criteriul etimologic și semantic-noțional poate sluji la o definire cît mai exactă a prefixelor și a elementelor de compunere.

Prefixele, ca și sufixele, au marele avantaj al brevilocvenței, sub raport formal, iar în ce privește semantismul ele funcționează ca niște *constante semantice* în raport cu un șir de variabile, care sînt cuvintele la care se pot atașa. Acest din urmă aspect facilitează, într-un mod mult mai dinamic decît compunerea, de exemplu, apariția unui număr foarte mare de noi unități lexicale. Este vorba, de altfel, despre o tendință tot mai accentuată în limbile literare moderne.

Consecința acestui proces rezidă în modificarea treptată a statutului morfo-lexical al unor formativi care pînă nu de mult erau încadrați ferm între elementele de compunere. Așa se face că, actualmente, unul și același formativ este considerat, în unele lucrări de specialitate, element de compunere, iar în altele, element de derivare. Sînt supuse acestui tratament oscilant mai ales pseudoprefixele. De altfel, distincția între perfixe și prefixoide, pe de o parte, și între prefixare și compunere, pe de altă parte, a devenit, tocmai din motivele arătate mai sus, una din problemele controversate din domeniul formării cuvintelor.

Distincția între *prefixe* și *prefixoide* aparține lui B. Migliorini, *Il tipo radiodiffusione nell'italiano contemporaneo,* în *Archivio glottologico italiano,* XXVII, 1935, fasc. I, p. 14 și urm. (cf. și vol. *Lingua contemporanea,* Firenze, 1938), de unde a fost preluată și introdusă în lingvistica românească de acad. Iorgu Iordan [1], care preferă denumirea de *pseudoprefixe.* Căutînd să stabilească trăsăturile distinctive ale fiecărei categorii în parte, lingvistul român precizează că pseudoprefixele provin din alte părți de vorbire decît prepozițiile și adverbele, care stau, în mod obișnuit, la originea prefixelor, dar adaugă imediat că „o delimitare precisă între unele și altele nu-i posibilă decît în mod cu totul aproximativ" [2].

Problema este reluată de acad. Iorgu Iordan în *Limba română contemporană* [3], unde arată că pseudoprefixele sînt „cuvinte propriu-zise", și anume substantive, pronume și adjective (lipsesc numeralele) și că „pseudoprefixele sînt, toate, neologisme și provin din latină sau din greaca veche" [4]. În aceeași lucrare, acad. Iorgu Iordan admite că pseudoprefixele, combinate cu alte cuvinte, „devin simple anexe ale acestora, îndeplinind o funcție asemănătoare cu a prefixelor", adăugînd apoi că „formațiile cu pseudoprefixe seamănă bine cu cuvintele compuse" [5].

Conform principiului etimologic și semantic-noțional, pseudoprefixele se încadrează la compunere, întrucît : *a.* sînt la origine substantive, adjective, pronume, numerale, verbe : *aero-, bio-, geo-, hidro-, iso-, macro-, micro-, mono-, poli-, pseudo-, tele-,* etc. ; *b.* au sens lexical deplin, exprimă adică noțiuni, spre deosebire de prefixe, care nu întrunesc aceste caracteristici, deoarece ele provin de cele mai multe ori din prepoziții (unele prefixe nici nu au valoare lexicală, rolul lor fiind doar acela de a trece (împreună cu un sufix) un cuvînt dintr-o parte de vorbire în alta) ; *c.* unele din aceste elemente lexicale pot fi așezate și la sfîrșitul compuselor, în timp ce prefixele nu pot sta decît la începutul cuvintelor [6]. La acestea se mai poate adăuga lipsa unei existențe independente în română a acestor formativi, ei apărînd aproape numai în structura unor cuvinte compuse [7]. Pe baza acestor deosebiri, considerate „esențiale", dintre prefixoide și prefixe s-a ajuns și la abandonarea termenilor *prefixoid* și *pseudoprefix* în favoarea celui de *element de compunere* [8].

Dacă pentru unii lingviști aceste deosebiri au fost suficient de pregnante spre a disocia pseudoprefixele de prefixele propriu-zise și a le încadra pe primele în categoria elementelor de compunere, pen-

[1] *Limba română actuală, O gramatică a „greșelilor"*, ed. I, București, 1943, ed. a II-a, București, 1947, p. 192—194 și 215—225. Trimiterile se fac la ed. a II-a.
[2] *Ibidem,* p. 192.
[3] Trimiterile se fac la ed. a II-a, București, 1956.
[4] Iorgu Iordan, *Limba română contemporană,* p. 261, nota 3.
[5] *Ibidem,* p. 318.
[6] Cf. Al. Graur, *Note asupra structurii morfologice a cuvintelor,* în *Studii de gramatică,* II, p. 17—18 ; *Formarea cuvintelor în limba română,* I, p. 21.
[7] *Formarea cuvintelor în limba română,* I, p. 21.
[8] *Ibidem,* p. 21 și 22.

tru alții ele nu au avut aceeași pondere. Astfel, acad. Ion Coteanu [9] crede că deosebirea dintre prefixe și pseudoprefixe este mult prea mică pentru a le despărți pe ultimele de cele dintîi : „Această distincție este lipsită de importanță pentru limba română, pe de o parte pentru că elementele prefixale la care ne referim nu au fost împrumutate decît în cazuri cu totul excepționale *direct* din greceşte, pe de altă parte pentru că, din punctul de vedere al vorbitorilor, inclusiv al celor care știu originea lor, *interesează numai sensul acestor prefixe*" (s.n.). Acad. I. Coteanu mai precizează că „despărțirea prefixoidelor de prefixe se poate menține, cu observația făcută de la început că, pentru limba română contemporană, ea nu are consecințe funcționale" [10].

Ca atare, sub raport funcțional, originea acestor formanți este irelevantă în limba de împrumut, unde nu se mai percepe clasa lor morfologică, ci, înainte de toate, *sensul* și *capacitatea lor combinatorie*. Pentru limba română se poate da ca exemplu, *pseudo-*, întîlnit într-un număr apreciabil de formații noi, foarte multe fără model străin. Dar nu numai el apare într-o asemenea situație, ci și alte pseudoprefixe, ca : *auto-* „de la sine, propriu, pentru sine", *micro-*, *mini-*, *poli-* etc. Majoritatea formativilor care dovedesc o funcționalitate de tip prefixal sînt adjective (propriu-zise sau pronominale), ca cele de mai sus, dar pot fi întîlnite în situații asemănătoare și unele numerale : *uni-*, *bi-*, *di-*, *tri-*, la care se poate adăuga și *mono-* [11].

O recunoaștere indirectă a acestei realități o constituie, de exemplu, includerea printre prefixe a lui *arhi-*, care provine dintr-o rădăcină verbală [12].

Criteriul etimologic și semantic-noțional nu este concludent nici în stabilirea funcționalității elementelor formative provenite din adverbe, întrucît unele din ele sînt considerate elemente de compunere, iar altele prefixe. Dacă se ține seama de exigențele acestui criteriu, formanții care în limbile de origine erau adverbe, trebuie considerate, atît acolo, cît și în limbile de împrumut, elemente de compunere, căci posedă, așa cum se admite în general [13], sens lexical deplin și nu au

---

[9] I. Coteanu și A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, vol. II. *Vocabularul*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 203.

[10] *Ibidem.*

[11] Ilustrative pentru tendința unor pseudoprefixe de a-și schimba funcția morfo-lexicală sînt și faptele înregistrate în legătură cu *socio-* de către Maria Purdela-Sitaru, *Elementul socio- în limba română* în *Études romanes dédiées à Iorgu Iordan à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire*, București, 1978, p. 407—414, care arată că acest formativ prezintă două sensuri : „referitor la societate, social" și „sociologie, sociologic". Cf. și Florica Dimitrescu, *Quelques aspects de la pseudo-préfixation dans la langue roumaine actuelle*, în *Mélanges de philologie offerts à Alf Lambard*, Lund, 1969, p. 77—82.

[12] *Formarea cuvintelor în limba română*, II, p. 14, unde se invocă drept justificare a acestei încadrări „tradiția gramaticilor greceşti și latinești", în care este considerat drept prefix, ceea ce nu face decît să certifice vechimea funcției lui prefixale și a posibilității unor părți de vorbire care denumesc noțiuni de a deveni prefixe.

[13] Cf. I. Coteanu, *Note pe marginea cîtorva studii recente despre cuvînt*, în *Studii și cercetări lingvistice*, VIII, 1957, nr. 2, p. 173—192.

existență independentă în limba de împrumut. Cu toate acestea, realitatea se dovedește a fi mai complexă, iar cercetarea diacronică arată că, de exemplu, multe dintre prefixele limbii latine, care s-au transmis limbilor romanice sau au fost împrumutate ulterior, erau la origine adverbe. Astfel, ca să ne mărginim la cîteva exemple, adverbul *inde* a devenit în latina tîrzie prefix, așa cum probează situația din franceză, prin cuvinte ca *enlever, entraîner, emporter, s'enfuir etc.*[14]. La fel, *prae-*, inițial adverb și apoi prepoziție, a devenit treptat unul din prefixele cele mai bine reprezentate în latină. În aceeași situație s-au aflat *pro, extra* (> rom. *stră-)* și altele.

Sesizînd acest neajuns al criteriului și pornind de la modul în care a fost alcătuită, pe baza lui, *Lista principalelor elemente de compunere*[15], Finuța Hasan[16] admite că „aplicarea criteriului semantico-noțional nu justifică despărțirea unităților fără existență independentă care au originea în adverbe și continuă să prezinte un conținut semantic caracteristic acestei părți de vorbire de cele care au fost inițial prepoziții și totodată nu permite diferențierea unităților provenite din adverbe și care continuă să aparțină semantic acestei categorii în elemente de compunere și prefixe". Ca atare, autoarea consideră că e preferabil [...] să considerăm formanții de tipul celor discutați mai înainte : *amfi-, arier-, avan-, dico- (diho-), palin-, (palim-)* și *tele-* „departe, (de) la distanță" „prefixe"[17]. Finuța Hasan mai include între prefixe și pe *cvasi-*, urmașul unei conjuncții, pe baza faptului că această parte de vorbire nu are sens deplin[18].

Pe de altă parte, stabilindu-se că în compunere pot intra numai acele cuvinte care prezintă un conținut semantic deplin, sînt excluse, implicit, din cadrul acestui fenomen lingvistic, acele cuvinte care nu au un atare sens lexical. Cu toate acestea, în multe din lucrările consacrate compunerii întîlnim exemple de compuse formate și cu ajutorul unor atari elemente, cum sînt prepozițiile și conjuncțiile, care, după cum se admite în general, nu denumesc noțiuni[19]. Mai mult, se vorbește de compunere chiar și acolo unde una și aceeași prepoziție apare, aidoma unui prefix, într-un număr mare de formații lexicale avînd la bază același model. Diferența dintre compuse și derivate în asemenea situații este explicată astfel : „Criteriul general de delimitare a derivatelor cu prefixe de compusele cu prepoziții omonime este posibilitatea de reconstituire a unui grup sintactic originar : în cazul în care este posibilă reconstituirea unei construcții prepoziționale firești

[14] Ed. Bourciez, *Eléments de linguistique romane.* Deuxième édition refondue et complétée, Paris, 1923, p. 198—199.

[15] *Formarea cuvintelor în limba română*, I, p. 243—360.

[16] *Cu privire la delimitarea de prefixe a elementelor de compunere* în *Limba română*, XXIII, 1974, nr. 3, p. 193—196.

[17] *Ibidem*, p. 195—196.

[18] În *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. II, *Prefixele*, nu sînt însă considerați prefixe nici unul din acești formanți lexicali.

[19] Cf. *Formarea cuvintelor în limba română*, I, passim.

(prepoziție + substantiv, adverb etc.) avem a face cu un compus, în timp ce formația ale cărei elemente constitutive nu au o sintaxă firească este un derivat prefixal. [...] Formații ca *acasă, cuminte, devreme, înspre* [...] sînt compuse [...], în timp ce *abate, cuveni, deține, încinge, întreține, întraurel* [„aurit", n.n.] *petrece* sau *preface, sprevăzător, subînchiria, suprapune* sînt derivate [...]"[20]. Tot compuse sînt considerate și seriile de formații cu *sub-*, cînd acesta indică inferioritatea spațială (sens pe care-l are și prepoziția *sub*) : *subcetate, subgrindă, subsol, substrat*, în timp ce *subadministrator, subarbust* sînt încadrate la derivatele cu *sub-*, întrucît aici el indică inferioritatea ierarhică (valoare semantică nespecifică prepoziției *sub*)[21]. La fel, sînt considerate compuse cuvinte ca *afunda, îmbutelia, înfiola, înmîna*, pe baza distincției între sensul concret (de obicei specific și prepoziției omonime) și cel abstract al formantului *(a-*, respectiv *în-)*[22]. Fără a insista prea mult asupra acestei probleme, întrucît ne propunem să revenim asupra ei cu un alt prilej, credem că e preferabil a se vorbi, în cazul seriilor de formații cu *a-*[23], *de-, sub* și *în-*, de *prefixe delocutive*, respectiv de *derivate delocutive*[24].

Se poate deci observa că aplicarea nediferențiată a criteriului etimologic și semantic-noțional vine, de multe ori, în contradicție cu realitatea lingvistică și chiar cu propriile-i principii. De aceea, în literatura de specialitate s-au propus și alte soluții[25] asupra cărora spațiul nu ne permite însă să insistăm, dar despre care putem spune că, aplicate izolat, nu sînt nici ele în măsură să acopere întreaga complexitate a fenomenelor lingvistice ținînd de derivarea cu prefixe și de compunere. Luate împreună însă, ele pot oferi specialiștilor suficiente puncte de reper pentru o disociere cît mai exactă a prefixelor de elementele de compunere.

Considerăm, în acest sens, că este necesar a se pune un accent mult mai mare pe funcționalitatea celor două procedee de îmbogățire a vocabularului, pentru a se putea marca mai tranșant elementele deosebitoare.

---

[20] *Ibidem*, II, p. 10.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*, p. 11.

[23] În ce privește existența a două prefixe *a-*, unul provenit din lat. *ad-* și altul din prepoziția românească *a-*, cf. Sergiu Drincu, *Le préfixe latin ad- en roumain*, în *Études romanes dédiées à Iorgu Iordan*, p. 215—224.

[24] É. Benveniste, *Les verbes délocutifs*, în *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, 1958, p. 57—63. În lingvistica românească, înaintea lingvistului francez, Florica Dimitrescu atrăsese atenția asupra acestui tip de formații : *Rolul locuțiunilor verbale în formarea cuvintelor*, în *Studii și cercetări lingvistice*, VII, 1956, nr. 1—2, p. 37—55, articol reprodus apoi în volumul *Locuțiunile verbale în limba română*, București, 1958, p. 120—144. Ulterior, autoarea a reluat problema în studiul *Despre verbele delocutive*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XII, 1961, nr. 3, p. 307—311. Un capitol special acordă prefixelor delocutive acad. I. Coteanu, în I. Coteanu și A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, II, p. 194—198. Cf. și J. Byck, *Derivație și sintaxă*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1951, p. 125—130.

[25] Cf. *Formarea cuvintelor în limba română*, II, p. 5—19.

Astfel, în esență, rezultatul unei compuneri este un termen *complet diferit semantic* față de elementele intrate în combinație, pe cînd derivarea cu prefixe constă în a obține *variații semantice* ale cuvîntului de bază, în raport cu prefixele cu care se combină. Cu alte cuvinte, în cazul compunerii avem formula $A+B>C$, în care $C \neq A$ și $C \neq B$. În cazul derivării cu prefixe, formula e radical diferită : $A+B+C+D \ldots = B(A)$; $C(A)$; $D(A)$ ..., în care A este o *constantă lexico-semantică* în raport cu termenii B, C, D cu care se combină. Rezultă de aici că elementele specifice ale derivării și compunerii sînt strîns legate de calitatea de *constantă lexico-semantică* a prefixului, în raport cu un număr de variabile, pe de o parte, și de *rezultanta semantică* a combinațiilor respective, pe de altă parte : sens nou și diferit de al fiecărui element în parte, la compunere, variație semantică a termenului de bază la derivare. Între aceste două extreme există o serie întreagă de situații intermediare, de regulă fenomene sintactice necristalizate, care se încadrează, într-o anumită fază de dezvoltare a limbii, la compunere (și pot rămîne definitiv cu statut de compuse) sau se pot constitui, într-o fază ulterioară, în serii lexicale, trecînd în categoria faptelor de derivare. Statutul de constantă lexico-semantică al prefixelor în cadrul unui șir de variabile se află într-un raport de intercondiționare cu productivitatea formativilor : elementul de compunere sau prefixoidul trebuie să apară într-un număr suficient de mare de formații pentru a putea fi considerat prefix [26]. Principalul neajuns al acestui criteriu constă în aceea că nu se poate determina întotdeauna cu certitudine de la ce punct al acumulărilor numerice din cadrul unui fenomen lingvistic se poate vorbi despre o schimbare a funcționalității lui. Cu alte cuvinte, nu se poate preciza care e numărul necesar de combinații lexicale pentru a se putea afirma că un element de compunere a devenit prefix. Această condiție cantitativă trebuie coroborată însă cu efectele semantice pe care ea le produce [27], în sensul celor spuse mai înainte.

Există deci în româna actuală, de fapt în aproape toate limbile literare moderne, o puternică tendință de a schimba funcționalitatea așa-ziselor pseudoprefixe (sau elemente de compunere), în sensul transformării lor în prefixe propriu-zise. Aceasta a făcut ca unele criterii de clasificare a formanților lexicali să devină parțial inoperante și să fie

---

[26] Jean Dubois, *Étude sur la dérivation suffixale en français moderne et contemporain*, Paris, 1962, p. 71 ; Florica Dimitrescu, *Trăsături specifice ale compunerii în limba literară actuală*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXI, 1970, nr. 3, p. 327—328 ; Sergiu Drincu, *Probleme teoretice ale derivării cu prefixe în limba română*, în *Studii de limbă și stil*, Timișoara, 1973, p. 156—159 ; *Formarea cuvintelor în limba română*, II, p. 18, 25—26.

[27] Cf. J. Peytard, *De l'ambiguïté sémantique dans les lexies préfixées par auto-*, în *Langue française*, 1969, nr. 4, p. 88—107. Cf. și J. Dubois, *op. cit.*, p. 1. Se poate ilustra, de exemplu, această constatare prin tendința spre monosemantism a prefixoidului *socio* care, în derivatele produse, este interpretat tot mai mult ca avînd sensul „social, privitor la societate" (cf. Maria Purdela-Sitaru, *art. cit.*, p. 410). Vezi și nota 11.

căutate altele noi, mai adecvate dinamicii transformărilor lexicale. Între criteriile care trebuie folosite, astăzi, cu mai multă prudență este, după cum am arătat, și cel etimologic și semantic-noțional [28]. El își poate păstra eficiența numai în măsura în care nu este aplicat nediferențiat fenomenelor lingvistice și, mai ales, în măsura în care este coroborat cu celelalte criterii folosite în ultima vreme pentru delimitatea fenomenelor lingvistice, cum ar fi analiza semică, aceasta cu atît mai mult cu cît în clasificările făcute pe baza criteriului discutat aici, elementul preponderent nu este, cum ar fi firesc, cel semantic, ci acela etimologic, care, după cum s-a mai spus, este lipsit, pentru limba de împrumut, de valoare funcțională.

[28] Finuța Hasan, *Formanți cu statut dublu*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXIV, 1973, nr. 5, p. 557—563, consideră că cel mai adecvat criteriu de clasificare al prefixelor și al elementelor de compunere rămîne cel semantic, care trebuie însă precizat.

Neologismele în opera lui Gala Galaction

PETRE GHEORGHE BÎRLEA
Casa corpului didactic, Tîrgoviște

Trăsătură fundamentală a stilului lui Gala Galaction, folosirea neologismelor a constituit o problemă îndelung discutată de cercetătorii operei sale, interesul față de acestea fiind determinat de cel puțin două motive :

1. rezervele manifestate de critica literară a vremii (E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, D. Caracostea) față de noutățile de limbaj, admisibile — după canoanele în vigoare — cel mult în stilul gazetăresc ;

2. îmbinarea termenului neologic cu cel arhaic, oral și popular într-un chip care conferă operei lui Gala Galaction un loc cu totul aparte în literatura noastră, în special dacă avem în vedere fondul istoric și legendar al multora dintre creațiile sale.

Articolele publicate de Eugen Lovinescu în revista *Flacăra* (1915), conținînd idei reluate în volumul VI din *Critice* și apoi, pe un ton mai puțin violent, în *Istoria literaturii române contemporane,* fulminantele atacuri împotriva așa-numitei „siluiri" a limbii române de către autorul volumului *Bisericuța din răzoare* nu sînt singurele care au atras atenția asupra acestei particularități de stil a lui Galaction. Negîndu-i valoarea generală a scrierilor, Lovinescu îi reproșează în primul rînd abuzul de neologisme, „banalitatea asocierii" acestora, inutilitatea lor și încălcarea unor reguli gramaticale (prin folosirea neobișnuită a unor forme verbale, de exemplu), criticul uzînd de cele mai aspre epitete pentru a caracteriza stilul proaspătului laureat al Academiei Române [1].

Excesul de neologisme fusese semnalat de Garabet Ibrăileanu care, pe un ton mai degrabă ironic decît violent — ironia fiind îndreptată împotriva simboliștilor —, subliniază că, uneori, vocabularul nu se potrivește cu subiectul narațiunii și explică, într-o „mică digresie", prin aceste noutăți lexicale simpatia de care se bucura autorul din partea celor de la *Viața nouă* [2].

Nicolae Iorga, la rîndul său, îl opune pe Galaction lui Sadoveanu, precum și povestitorilor ardeleni, sub al căror nivel îl așază, datorită

---

[1] Eugen Lovinescu, *Gala Galaction*, în *Critice. VI. Revizuiri*, București, Editura Ancora, 1928, p. 147—164.

[2] Garabet Ibrăileanu, *Gala Galaction, Cu prilejul volumului Bisericuța din răzoare*, apud Teodor Vârgolici, *Gala Galaction interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 80—85.

folosirii unor „expresii de ziar de o abstracțiune supărătoare“ [3], iar puțin mai tîrziu, Pompiliu Constantinescu va vorbi despre o oarecare violentare a gustului literar, arătînd, într-o recenzie la romanul *Doctorul Taifun*, că prin pedanterie și exprimare bombastică stilistul este sacrificat în favoarea moralistului [4].

Dacă toți aceștia (inclusiv Lovinescu) îi recunosc și anumite merite, fără a încerca să găsească însă o cît de mică justificare a prezenței neologismelor în proza lui Galaction, critica ulterioară o va face, meritul cel mai mare în acest sens revenindu-i lui Tudor Vianu. În totală opoziție cu criticii mai sus amintiți, Tudor Vianu vede în folosirea neologismelor „o atitudine de creație“, prin care autorul reabilitează chiar unele expresii compromise de folosirea lor jurnalistică [5].

În anii din urmă, încercările de definire a personalității artistice a lui Gala Galaction s-au diversificat, paralel cu activitatea de reeditare a operelor sale. Interesul pentru proza plină de neprevăzut, la nivelul expresiei și al conținutului, a determinat exegeze moderne, dezvăluindu-se noi aspecte ale scriiturii lui Galaction, relevate printr-o mai sistematică apropiere de text. Astfel, din perspectiva stilisticii lingvistice, Gh. Bulgăr întreprinde o amănunțită analiză a suprapunerilor de elemente tradiționale și moderne, la nivel lexical și sintactic, subliniind cu insistență meritele lui Galaction în „valorificarea fondului vechi al limbii textelor religioase“ [6].

La rîndul său, Carmen Vlad urmărește valorile stilistice ale neologismelor pe baza cercetării statistice a unui eșantion însumînd peste 200 de pagini — dintre cele mai reprezentative — ale prozei lui Galaction. Autoarea stabilește, cu acribie, frecvența termenilor neologici din diverse domenii semantice (știință, arte, economie etc.), ajungînd la concluzia că prin utilizarea ponderată a acestora (proporția variază între 0 și 9%) și prin originalitatea selecției și a topicii, Galaction „a contribuit în mod substanțial la dezvoltarea stilului artistic al limbii literare românești“ [7].

Adîncind investigarea modului de organizare verbală a textelor lui Gala Galaction, aceste demersuri dovedesc, cu argumente noi, justețea concluziilor lui Tudor Vianu.

Cum se explică larga folosire a neologismelor de către Galaction și care sînt valențele artistice, novatoare ale acestora ? Încercînd o ierarhizare a motivațiilor utilizării neologismului ca trăsătură particulară

---

[3] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române contemporane. I. Crearea formei*, București, Editura Adevărul, 1934, p. 234.

[4] Pompiliu Constantinescu, *Gala Galaction : Doctorul Taifun (1933)*, apud Teodor Vârgolici, *op. cit.*, p. 127—131.

[5] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 249.

[6] Gh. Bulgăr, *Gala Galaction și limba noastră artistică*, în *Limbă și literatură*, II, 1956, p. 49—60.

[7] Carmen Vlad, *Neologismul în proza lui Gala Galaction*, în *Cercetări de lingvistică* (Cluj), XI, 1966, nr. 2, p. 287—298.

a stilului lui Galaction, am pune pe primul plan formația intelectuală a scriitorului.

Influența lecturilor din literatura franceză a secolului al XIX-lea, care a constituit, așa cum afirmă autorul însuși în *Mărturisire literară*, „idealul acelor zile de tinerețe, nerăbdătoare și înverșunată să stilizeze", este vizibilă în fiecare pagină a sa, atît prin frecvența termenilor de origine franceză, mai rar italiană, unii neasimilați nici azi în limba română *(elocinte admirator, impacientă, retardatar, profesoriță* etc., *La răspîntie de veacuri),* cît și prin preferința pentru cuvintele noi, științifice, din domenii variate *(difuziune, moțiune, disident, transparent, calvit, a gira* etc., *ibidem),* pe care le cultivă în maniera lui Th. Gautier sau A. France, autori citați de Galaction cu scop justificator în *Preliminarii* la romanul *La răspîntie de veacuri* [8].

Această influență se va îmbina cu cea a literaturilor clasice (latină, greacă, ebraică), pentru studiul cărora Galaction și-a dedicat o parte din anii tinereții și ale căror taine încercase să le pătrundă în magistralele traduceri și comentarii din literatura veche [9]. Așadar, e vorba de o intelectualizare a expresiei, care dovedește, așa cum observa Tudor Vianu, că în scrierile lui Galaction, impresiile se sprijină pe elementele culturii acestuia și că în receptarea lumii autorul „a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției". De aceea, chiar și în descrierile lui de natură, analogiile propuse cititorului sînt „intelectuale". Scena declanșării furtunii din nuvela *De la noi, la Cladova,* în care întunericul e atotstăpînitor ca într-o *taină minerală,* sau comparația cerului cu un *imens pergament* în nuvela *Sub nouri* sînt exemple concludente de intelectualizare a unor imagini.

Totodată, Tudor Vianu remarcă faptul că asemenea imagini se încadrau perfect în maniera stilistică a simbolismului, a cărui influență constituie o a doua explicație a preferinței pentru inedit în vocabularul lui Galaction. Afinitățile sale cu Macedonski, Anghel, ca și cu Arghezi, fuseseră subliniate încă de Ibrăileanu, care însă preciza că ele se reduc la domeniul lexicului.

În conținutul operelor sale, în permanenta lor tendință moralizatoare, vom găsi o explicație în plus a apelului la termenii neologici, și aceasta sub două aspecte. Mai întîi, moralistul Galaction avea nevoie de o exprimare concisă, iar această „concizie lapidară", cum o numește Vianu [10], impunea alăturări neașteptate și pătrunderea masivă de neologisme în proza sa : *complexă și fugară ; suflete a căror tainică substanță este omogenă* ș.a.m.d. *(Bisericuța din Răzoare).* În al doilea rînd,

[8] Gala Galaction, *La răspîntie de veacuri,* București, Editura Minerva, 1974, p. 8.

[9] Teodor Vârgolici, *Gala Galaction,* București, Editura pentru literatură, 1967, p. 299—306.

[10] Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 250.

obligația de a folosi un stil „curățat de impurități" ține de același didacticism impus — în concepția lui Galaction — oricărei scrieri [11].

Acestor trei categorii de motivări de ordin general li se subordonează cîteva funcții particulare ale neologismului. În caracterizarea personajelor, combinația dintre neologisme și elemente din vorbirea uzuală este menită să apropie personajul de cititor, să-l înfățișeze cît mai realist. „Nu este nevoie să fii socialist ca să înțelegi, din trîndăvia ambulantă, flecară și aventurieră a acestor doamne și acestor domni că ei nu-și plătesc cu nici o virtute, cu nici o muncă și cu nici o destoinicie situația lor de privilegiați ai unui popor agricol și analfabet." (*La răspîntie de veacuri*, 1965, p. 21.)

Nuanțarea tumultului interior puternic, stare de spirit frecventă la personajele lui Galaction, este realizată prin neașteptate alăturări de adjective și substantive, ce țin de acel „stil paroxistic" despre care vorbea Vianu.

Iată, așadar, că ceea ce lui Lovinescu i se părea o „imposibilitate literară" sau o tenace siluire a limbii române își poate găsi justificări multiple, esențialul constînd într-o iluminare proaspătă și viguroasă a ideilor. Pentru a o descoperi, era nevoie de priviri critice lipsite de prejudecăți. În cazul lui Lovinescu, acestea existau și nu numai pe planul literaturii : cei doi scriitori purtaseră, prin 1915, discuții contradictorii și pe teme politice [12].

Prin inovațiile sale stilistice, Galaction își manifestă nonconformismul care îi caracterizează în general pe tinerii de la răspîntia a două veacuri. De altfel, tratatele de istorie a limbii române literare notează pentru perioada respectivă pătrunderea termenului neologic ca fenomen de răspîndire mai largă, printre explicații figurînd și influența exprimării gazetărești. Lui Arghezi, ca și simboliștilor care cultivau noutățile de limbaj ca protest împotriva limitelor prea strîmte stabilite de stilistica vremii, li se adaugă și autorii cunoscuți ca reticenți față de influențele gazetărești, cum este cazul lui Sadoveanu. E adevărat că, în comparație cu acesta, Galaction, H. Papadat-Bengescu și Călinescu apar ca niște excese [13].

În sfîrșit, de amintit este faptul că ceea ce dă „tensiunea proprie" stilului lui Galaction este alternarea acestor neologisme cu arhaismele (*vîrtejuri inovatoare, prispa primordială, coama arhitectonică, zarva universală, zbucium primejdios și contagios, convorbirile se sfiiră o clipă* etc., *Opere alese*, IV, 1965, p. 13—25) după o formulă personală, care imprimă o expresivitate cu totul specifică creației sale [14]. Această

[11] „...îndeletnicirea literară trebuie să fie prevăzătoare, dornică să instruiască pe ceilalți și să le folosească. Cine scrie, chiar și literatură, trebuie să fie cel puțin pedagog, dacă nu profesor" (Gala Galaction, *op. cit.*, p. 8).

[12] Teodor Vârgolici, *op. cit.*, p. 131.

[13] Ion Gheție, în *Istoria limbii române literare*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 212.

[14] Perpessicius, *Gala Galaction, La răspîntie de veacuri*, în *Opere*, vol. 7. *Mențiuni critice*, București, Editura Minerva, 1975, p. 175—197.

dualitate, această alăturare neașteptată de tendințe contrare apare și pe plan ideatic, nu numai lingvistic, majoritatea conflictelor din proza lui Galaction fiind generate de opozițiile trup — suflet, dogmă — pasiune, vis — realitate etc.

În general, neologismele sînt folosite în stil direct, în intervențiile autorului, indiferent de natura subiectului povestirii, servind uneori la detașarea ironică a povestitorului față de un personaj sau o situație : Constantin Fierăscu renunță la teatru în urma sfatului dat de *o somitate ambulantă (Gloria Constantini)*; Borivoje avea părul *inextricabil împletit (De la noi, la Cladova)*.

Personajele, cu puține excepții, uzează de asemenea termeni numai cînd statutul lor social o permite, concludent fiind exemplul preotului Tonea (din nuvela *De la noi, la Cladova)*, în al cărui limbaj, datorită studiilor, lecturilor sale, precum și mediului în care trăiește, intră elemente din straturi diferite ale vocabularului, de la popularul *viu într-un suflet*, pînă la biblicul *spre sănătatea trupului și sufletului*, și apoi la emfaticul *mă duc să plîng pe cununa biruinții mele*.

Dincolo de cîteva stridențe (citate cu toată maliția de Lovinescu, ironizat, la rîndul său, de Arghezi), dincolo de un anumit snobism a cărui neglijare, într-o lectură critică modernă, nu ar servi cu nimic cauzei scriitorului, inovațiile lui Galaction dau cititorului de azi satisfacții nebănuite, chiar în absența unei pregătiri lingvistice deosebite. Privite în context, multe dintre asociațiile lexicale considerate în epocă îndrăznețe sau parazitare ni se par azi naturale.

Construcții precum *contorsiuni geografice, a insufla încredere (Pe Bistrița)* și altele dovedesc că ele n-au rămas doar un exercițiu lingvistic steril [15]. Simțul deosebit al limbii a premers gustului vremii și autorul are satisfacția confirmării acestui lucru : „Era pe vremea — scrie Galaction despre perioada conflictelor cu Ibrăileanu — cînd neologismul se părea un musafir inutil și vrednic de dat afară, în favoarea cuvîntului băștinaș, despre care se credea că are exact aceleași dimensiuni și culoare ca și tizul său venetic. Trebuia să treacă vremea ca să ne convingem de adevărul că neologismul aduce, mai totdeauna, nuanțe și vibrații pe care se cuvine să le românizăm“ [16].

La o analiză cît de sumară a etimologiei neologismelor lui Galaction, vom observa că ele aparțin fondului latin sau romanic. Datorită acestei orientări care a ținut seama de natura limbii noastre — cu excepția unor cuvinte ca latinescul *inimic (De la noi, la Cladova)* sau romanicul (francez, italian) *suicid (Roxana)*, care nu s-au păstrat în românește în această formă — majoritatea expresiilor noi folosite de Galaction au pătruns nu numai în limba scrisă, ci și în vorbirea de fiecare zi.

---

[15] Teodor Vârgolici, *Gala Galaction*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 189.

[16] Gala Galaction, *„Viața românească“ și Iașii*, în *Gala Galaction interpretat de...*, p. 60.

Dintre mai multe variante ale unor forme rare, deci încă instabile, autorul o alege pe cea mai „intelectuală". Este cazul cuvintelor de origine latină adaptate la specificul limbii române, prin limbile romanice [17], cu terminațiile *-(ț)ie* și *-(ț)iune*, de exemplu. Preferința lui Galaction pentru cea din urmă se opune (de data aceasta) stilului gazetăresc, în care se încetățenise, în general, forma în *-(ț)ie : intenție, impreciziune, expresiune, precauțiune, preciziunea impresiunilor (La răspîntie de veacuri)*. O formă ca *iluziune* se folosea în această perioadă în stilul oratoric, solemn.

Pe aceeași linie a preocupărilor pentru inedit se situează și creațiile lexicale personale ale lui Galaction, fie prin compunere, fie prin utilizarea neobișnuită a unor cuvinte [18], cum e folosirea activă a verbului *a suspenda (De la noi, la Cladova ; Mărturisire literară* etc.), ca să dăm numai un exemplu.

Ciudatele și expresivele îmbinări vechi-nou apar la cele mai diverse niveluri, urmînd însă mereu aceeași cale și avînd mereu efecte stilistice surprinzătoare. Astfel, o povestire cu un titlu pedant, *On trouve toujours un plus malheureux que soi*, redă de fapt o lume specifică satului românesc din Moldova (povestirea amintește, prin atmosferă, subiect și personaje, de proza sadoveniană). Contrastul între limbajul ales, îngrijit și vorbirea populară corespunde celor două părți ale povestirii : o introducere aparținînd autorului și narațiunea propriu-zisă, redată prin intermediul obiditului lăutar Ije Cloancă. În prima parte întîlnim, ca de obicei, cuvinte recent pătrunse în română ca *adulter, congediu* etc. Referitor la primul dintre ele, remarcăm îmbinarea *frigurile adulterului*, atît pentru efectul ei stilistic, cît și pentru aria de proveniență a fiecăruia dintre cele două cuvinte ale expresiei : *frigurile* face parte din fondul latin al limbii noastre, cu vechi atestări în textele românești, iar *adulter* este un latinism pătruns în română prin filieră franceză la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Avem, așadar, un exemplu revelator pentru modul în care scriitorul operează cu îmbinările vechi — nou, popular — savant, dovadă a tactului cu care a știut să facă apel la împrumuturi în contexte aparent nepotrivite și, totodată, o explicație a puterii de sugestie, a plusului de încărcătură ce caracterizează aceste îmbinări.

Nu este locul să facem aici o analiză semantică amănunțită a expresiilor rare, neologice din vocabularul lui G. Galaction. Convingerea că folosirea lor este justificată, cu foarte puține excepții, atît stilistic, cît și gramatical, o dobîndește cititorul care parcurge opera lui Galaction *sine ira et studio*. Arta sa de a exprima cele mai nuanțate stări sufletești, de a sugera cele mai diverse situații și imagini prin ino-

[17] Gh. Bulgăr, *op. cit.*, p. 54—55. Pentru modalitățile de pătrundere a celor două tipuri de terminații în limba română, vezi Alexandru Niculescu. *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, Vol. II, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 116—122.

[18] Carmen Vlad, *op. cit.*, p. 294—295.

vații stilistice originale a fost recunoscută, în cele din urmă, și de criticii care negau cu înverșunare orice valoare literară a acestor noutăți. Astfel, după Ibrăileanu și Caracostea, E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane*, va considera problema neologismelor „rezolvată în favoarea lui Gala Galaction", criticul restrîngîndu-și aria atacurilor la cîteva expresii mai puțin obișnuite și recunoscînd că multe din paginile scrise de autorul *Morii lui Călifar* sînt „de o mare vigoare stilistică și într-o pură limbă românească" [19].

[19] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, vol. II, p. 69.

Dramaturgia și cultivarea limbii*

ȘTEFAN MUNTEANU
Universitatea din Timișoara

Dependența genului dramatic de o instituție, și anume teatrul, al cărui scop este să asigure difuzarea și, eventual, consacrarea lucrării destinate unui public avînd calitatea de beneficiar, dar prin aceasta și de judecător al valorii operei reprezentate pe scenă ca spectacol [1], determină caracterul social și educativ, în sens larg, al producției dramatice.

În țara noastră — și, de bună seamă, nu numai la noi — funcția de educare, cu implicațiile ei multiple, și-a asumat-o teatrul chiar de la începuturile lui. El trebuia să fie un loc al manifestărilor artistice originale, să devină un mesager al culturii, să contribuie la însușirea ideilor de progres intelectual și moral, și, în sfîrșit, ceea ce ne interesează în primul rînd, să îndeplinească rolul unei forțe active de cultivare a limbii naționale. Faptele sînt, se va spune, de mult timp și îndeobște cunoscute, ceea ce este nu mai puțin adevărat și amintește de un aforism al moralistului polonez J. Lec : „Toate lucrurile au fost spuse pînă acum. Ne mai rămîne să și medităm asupra lor..."

Despre cultivarea limbii nu s-ar putea afirma că s-a spus totul, deși, chiar dacă ar fi așa, subiect de meditație ar putea constitui limbajul personajelor lui Caragiale, de pildă, în ciuda faptului că nici cercetarea literară și nici cea lingvistică nu și-au revendicat pînă acum meritul de a fi epuizat exegeza operei autorului *Scrisorii pierdute*. De aceea, paginile de față ar putea fi prilej de discuție (n-am vrea să spunem de meditație) despre adevăruri afirmate și acceptate de mai multă vreme. Din acest motiv nu vom face un istoric al dramaturgiei românești, sub aspectul rolului textului dramatic în acțiunea de interes general și constant referitoare la păstrarea și apărarea, dar și la perfecționarea unui bun colectiv avînd caracter nu de instrument pur și simplu, ci de instituție, cum definește G. Devoto limba unei comunități etnice, opunînd-o limbii uzuale : „la lingua dell'uso" [2]. Vom men-

---

* Raport prezentat în cadrul dezbaterii cu tema : „Probleme actuale ale limbii și literaturii române (cercetare, predare)", Herculane, 12 aprilie 1980.

[1] Termenul mai potrivit pentru „spectacol teatral", dacă am vrea să-i găsim o motivare internă, ar fi acela de *audiospectacol*, dat fiind că se adresează atît auzului, cît și privirii. Denumirea de *spectacol* ar corespunde actului de contemplare vizuală oferit de un tablou, o sculptură sau o operă de arhitectură.

[2] Giacomo Devoto, *I fondamenti della storia linguistica. La storia di una lingua è la storia di una civilità*, Firenze, G. C. Sansoni, 1951, p. 29—33.

ționa numai faptul că primii dramaturgi, de la C. Faca și pînă la Alecsandri, au avut la îndemînă surse lingvistice generoase și variate, oferite de condițiile socio-culturale ale fazei de început a istoriei noastre moderne. Aceste izvoare puteau fi utilizate în favoarea cultivării limbii prin exploatarea cu precădere a mijloacelor comicului verbal, puse în serviciul satirei. Împrejurarea își găsea sprijin în procesul de modernizare a lexicului românesc din secolul trecut, fenomen sesizat de scriitori sub aspectul grabei cu care s-a extins influența neologică, cu deosebire cea franceză, din exprimarea claselor privilegiate în straturile sociale suburbane și în rîndul grupurilor cvasiinstruite ale vorbitorilor. Un întreg mediu socio-cultural, contradictoriu, agitat și ahtiat să se țină în pas cu ritmul progresului sau, dimpotrivă, neostenindu-se să iasă din vechile scheme ale unui mod de viață și de gîndire rămas în urmă, reînvie sub ochii noștri. Imitația de dragul modei, prinzînd rădăcini și din dorința de a se depăși o mentalitate accentuată de confuzia dintre inerție și buna tradiție a limbii, duce la „conflictul dintre generații", care împărtășesc idealuri de cultură divergente. De aceea, nu numai franțuziții sau bonjuriștii [3] formează obiectul satirei, ci și spiritele retrograde, care preferă să rămînă fidele unui mod de gîndire ruginit și unui limbaj croit pe măsura lui. Pe de altă parte, curentele reformatoare au constituit un teren predilect și comod, dar nu mai puțin justificat, al reacției dramaturgilor față de excesele filologice purtînd marca latinismului savant, a italienismului artificial și a pumnismului anacronic. Din aceste motive, atitudinea scriitorilor dramatici din deceniile al 4-lea și al 7-lea al veacului trecut, cu privire la fenomenul lingvistic, în ipostaza lui de fapt de cultură, așa cum era atestat el în întrebuințarea ce i se dădea de către o generație dornică să urce în fugă treptele progresului pentru care se cerea un răgaz ceva mai lung, este o atitudine defensivă și critică.

Se cuvine să facem mențiunea că limba operelor dramatice de la începutul secolului trecut poartă, pe lîngă coloritul ei strident neologic, și unul accentuat regional, din punctul de vedere al scopurilor satirice urmărite, și numai în al doilea rînd sub aspectul normelor. Cu toate acestea, ea nu este în sine, chiar și în deceniile următoare, o dramaturgie realizată într-un dialect sau altul care s-o situeze în afara nor-

[3] Termenul *bonjurist* nu trebuie raportat, credem, exclusiv la formula franțuzească de salut „bonjour", ci și la un amănunt vestimentar : se numea *bonjour* o haină scurtă numită astfel de francezi și purtată pe la mijlocul secolului trecut. Felul de a se îmbrăca al tinerei generații, care renunțînd la giubea în favoarea hainelor apusene, va fi frapat pe părinții lor mai mult decît modul occidental de a-l întîmpina (dacă acesta va fi fost) și de a li se adresa. Cf. „în locul nădragilor acelor roșii, să pui un pantalon elegant, botine de glanț, un bonjur făcut după jurnal ca toată lumea bine educată..." (C. Negruzzi, *Muza de la Burdujăni*, citat după *Primii dramaturgi*. Ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu. Antologie, Studiu introductiv și note bibliografice de Florin Tornea, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 473. Cf. și termenii defavorabili *surtucar*, *pantalonar* etc., reflectînd atitudinea „sociolingvistică" a vorbitorilor față de involuția în materie de port. Vezi în acest sens, B. Cazacu, *Termeni referitori la port și semnificația lor în cadrul relațiilor sociale*, în *Studii și cercetări lingvistice*, VI (1955), p. 99—136.

melor generale ale limbii, simţite atunci de scriitori ca variante literare, cu drepturi egale şi depline de afirmare în scrisul nostru mai vechi. Unitatea de ansamblu a românei literare, manifestată sub forma unor aspecte puţin diferenţiate ale aceleiaşi limbi de cultură, a făcut ca scrierile, dramatice sau nu, să se sustragă de sub autoritatea uzului local, ceea ce nu s-a întîmplat, de exemplu, în Italia secolului trecut, unde teatrul dialectal a cunoscut o adevărată înflorire. Fapt curios că, chiar şi după încheierea procesului unificării politice a Italiei, în 1870, literatura dramatică italiană a continuat să fie scrisă în diverse dialecte, deşi limba literară unitară se impunea prin învăţămînt şi cultură destul de repede ca limbă naţională, supradialectală, tuturor graiurilor acestei ţări [4].

Prin comediile lui Caragiale se face un pas mai departe, pe plan artistic, întrucît opera sa dramatică vizează o realitate socială şi morală mai adîncă, în care limbajul se instituia ca „semn", nu adăugat, ci inerent unei psihologii şi unui comportament mult mai puţin sumare decît izbutiseră să le înfăţişeze predecesorii săi. Altfel spus, atitudinea lui Caragiale faţă de limbajul personajelor sale nu este simplist descriptivă, ci fundamental sintetizatoare, adică tipică sub aspectul conduitei morale şi sociale a acestora. Care este suportul satiric al acestei funcţii estetice a limbajului nu este locul să discutăm aici.

Lecţia de cultivare a limbii în teatrul lui Caragiale stă alături de aceea a lui Eminescu din opera sa şi a limbajului său poetic. Aşa cum fără poezia lui Eminescu am fi cu toţii altfel şi mai săraci, scria Tudor Vianu [5], tot astfel nu este exagerat să afirmăm că fără Caragiale sensibilitatea noastră faţă de limbă, cu tot ceea ce implică ea, ar fi fost poate alta, mai puţin supusă controlului şi prin aceasta mai mult expusă riscului de a se situa dincolo de nivelul formelor logice ale gîndirii şi de expresia lor îngrijită şi limpede. Căci un scriitor intră în patrimoniul literaturii cînd îşi depăşeşte epoca. Iar dacă şi astăzi clişeele şi agramatismele unor personaje caragialeşti ne mai sună în urechi ca un avertisment, înseamnă că opera acelui scriitor şi lecţia lui închinate respectului pentru limbă continuă să rămînă actuale şi peste secole.

Cu Caragiale se încheie un capitol din istoria limbajului teatral pus în slujba ideii de apărare a cuvîntului împotriva modei, a inculturii şi a bunului simţ. Este drept că, în ultimele decenii ale secolului trecut, tendinţele reformatoare pierduseră terenul prin impunerea treptată, apoi definitivă a scrierii fonetice. Stilul afectat al presei politice se atenua păşind într-o altă fază. Expresia grandilocventă, lăsată moştenire de publicistica lui Heliade, care se stingea în 1872, intrase repede în arsenalul mijloacelor satirice, chiar dacă urmele ei mai stă-

[4] Cf. Philippe Van Tieghem, *Historie du théatre italien*, Paris, PUF, 1965, p. 89—90.

[5] Tudor Vianu, *Cuvînt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1965, p. 299.

ruiau la puținii urmași ai poetului și animatorului cultural dintr-o perioadă de entuziasm romantic.

Nu vom insista asupra faptului că, după 1900, precumpănește drama istorică prin Delavrancea și Al. Davila, care urmează tradiția inaugurată de Hasdeu și Alecsandri, iar între cele două războaie un loc de frunte dețin drama psihologică prin Camil Petrescu și comediile cu substrat social prin Tudor Mușatescu, Victor Ion Popa, Al. Kiriței-escu ș.a. Limbajul personajelor nu intră în aceste opere decît incidental în raza de observație a scriitorului cu scopul de a-l subordona unui ideal programatic de exprimare literară. De aceea, ne vom mărgini în continuare și prin forța lucrurilor la cîteva aspecte ale dramaturgiei actuale, în măsura în care ea oferă un material apt să suscite interesul din punctul de vedere al cultivării limbii.

*

Literatura dramatică actuală numără autori ale căror piese au găsit ecou în rîndurile publicului. Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Ion Băieșu sînt nume cunoscute spectatorilor din țara noastră. Evident că atitudinea față de limbă, în sensul avut în vedere aici, trebuie căutată cu precădere în comedii. Alături de ignoranță, rădăcinile limbajului tern, aplatizat sînt descoperite adesea de autori într-o psihologie și în situații de conjunctură ale personajului inapt să se sustragă de sub tutela ideilor primite de-a gata, a locurilor comune și a formulelor-șablon care-l pun la adăpost de efortul și riscul de a gîndi, fapt ce duce la integrarea lui într-o serie tipologică văduvită de personalitate proprie. Nu constituie apoi o surpriză că abaterile de la modul de exprimare cultivată se fac simțite în întrebuințarea neologismelor, luate izolat sau făcînd parte din sintagme folosite în stilul ședințelor, unde au devenit locuri comune.

Împotriva clișeelor, a șabloanelor, protestează cu violență Chitlaru, din *Opinia publică* de Aurel Baranga :

Manolescu (vigilent). Există un dușman printre noi ? Chitlaru : — Mai rău, Manolescule, în noi ! Șablonul, șablonul de gîndire, șablonul de exprimare. Nu știi ce e șablonul de gîndire, Braharule ! E lenea imaginației, paralizia fanteziei, lașitatea de a fi nimeni, cînd prima obligație a omului [...] este de a fi el însuși, unic și nerepetabil.

Șablonul poate lua diferite înfățișări, originea lui este însă aceeași. Într-o altă piesă, *Interesul general*, de același autor, un reporter de la Televiziune ia un interviu directorului unei întreprinderi :

(Reporterul) : „Și ați luat — după cum sîntem informați — o serie de măsuri menite să ducă într-un ritm tot mai susținut la lichidarea lor“ [a lipsurilor].

(Directorul) : „Într-adevăr. Noi sîntem convinși că planul de măsuri discutat de întregul nostru colectiv și aprobat de forurile noastre superioare va constitui o bună bază pentru lichidarea urgentă a tuturor deficiențelor și rămînerilor în urmă semnalate“.

Întrebările stereotipe, formulate în tipare „consacrate", își găsesc răspunsul precedat de inevitabilul „într-adevăr", într-o manieră plutind în vag, de unde orice precizare concretă, „la obiect", aptă să dea o imagine reală a faptelor, este exclusă. Informația care ar trebui să fie slujită de limbă este, în fond, absentă, deoarece comunicarea se situează în afara condițiilor mult prea încăpătoare ale exprimării interlocutorului. Un alt exemplu din aceeași comedie. *A se orienta* este un „cuvînt-cheie" în diversele contexte, determinate de relațiile dintre oamenii prinși în rețeaua complicată a activității profesionale și publice, dar și de modul lor de a-și înțelege îndatoririle și de a se achita de ele. Dialogul ce urmează are loc între Hrisanide, directorul întreprinderii, și un subaltern, Plătică :

Hrisanide : — Linte a venit ?

Plătică : N-a venit, dar vine. Aleargă și el să afle, să se informeze, să ne orientăm. Că eu, vă spun drept : înainte mă orientam. Dumneavoastră știți foarte bine că mă orientam !

Ceva în această grabă cu care se dau asigurările amintește parcă de „curat murdar" al lui Pristanda și de „rezon" al lui Ipingescu.

De un ecou larg și binemeritat se bucură schițele dramatice ale lui Ion Băieșu, transmise sub formă de scenariu în programele de Televiziune. Și-a cîștigat popularitate mai ales „serialul" intitulat, după cartea cu același titlu, *Iubirea e un lucru foarte mare* (Editura Tineretului, 1967), ai cărui protagoniști, Tanța și Costel, au fost interpretați cu un remarcabil talent de Coca Andronescu și Octavian Cotescu. Ca și în teatrul lui Caragiale, păstrînd bineînțeles proporțiile cuvenite, comedia lui Ion Băieșu este o suculentă și grațioasă satiră la adresa semidoctismului drapat în haina unui limbaj țesut din agramatisme memorabile. Ne limităm la exemplificarea cîtorva specii de dialog, în care umorul rezultă de pe urma gradului imperfect de asimilare a semanticii unor neologisme. În primul exemplu, folosirea inadecvată a termenului neologic în frază se explică prin confundarea lui cu alt neologism, parțial asemănător și numai sub aspect fonetic, cu cel din replica personajului.

Tanța se miră de încrederea ce i se acordă lui Costel ca mînuitor de fonduri : „...eu nu știu cum de-ți lasă ție ăia de la ORACA bugetul la *dizgrație* [6] („discreție"). Altădată, neologismul este utilizat cu valoarea lui absolută, adică lipsit de complinirile necesare într-o sintagmă. Aceeași eroină îi face reproșuri partenerului ei : „...orice puteam să cred despre tine, dar nu mi-aș fi închipuit niciodată că ești în stare *să te pretezi...*" La un moment dat Tanța este cuprinsă de îndoială cu privire la onestitatea viitorului ei soț : „Te pomenești că mi-am încurcat viața cu unul de drept comun care se introduce în magazine *sub pretext,* rămîne acolo și *pune mîna*". Nu numai neologismul precedat de prepoziție rămîne suspendat din punct de vedere sintactic, ci și locu-

[6] Toate sublinierile ne aparțin.

țiunea verbală cu care se încheie monologul aparte al fetei. Unele noțiuni din domeniul psihologiei, foarte vagi pentru Tanța, sînt nu mai puțin elastice pentru Costel. Cînd logodnica îl „complimentează" cu candoare și satisfacție : „Ce băiat de caracter ești tu, că puteai să nu fii", Costel o asigură bucuros că poate vorbi despre el : „În privința asta să n-ai nici o grijă. Cu caracterul stau foarte bine, că mulți se și miră de mine cum de mi-l păstrez așa de *intact*, față de cît umblu și de cîtă lume văd". Extensiunea conținutului unor termeni asupra altora prin atracție semantică dă naștere unor replici de felul acesteia, în care viitorul soț îi propune logodnicii să ceară pentru căsătorie consimțămîntul părinților, la care aceasta răspunde : „Bine, i-l cer lui mama, că mi l-a mai dat odată, dar eu nu l-*am luat* pentru că nu mă interesa persoana". În alte cazuri, verbul *a lua* își schimbă valoarea după cum prepoziția *din* indică locul sau cauza : „Că ție ce-ți pasă (se plînge Tanța), că tu m-ai luat *din gară* dar eu te-am luat *din dragoste*". Tautologiile amintesc de arsenalul lingvistic de care dispuneau și personajele lui Caragiale. La insinuarea Tanței dacă soțul ei regretă că s-a căsătorit cu ea, Costel răspunde „nuanțat" : „Nu pot spune că regret, pentru că ar fi exagerat, dar să știi totuși că-mi pare rău".

O avalanșă de reacții temperamentale spontane se traduc în tot atîtea replici cu ecouri dintr-un limbaj profesional și colectiv făcînd corp comun cu comunicarea zilnică, dar vădind și un contact marginal cu fenomenul cultural. Limitele limbajului sînt și limitele intelectuale și morale ale personajelor, simpatice prin sinceritatea lor zgomotoasă și prin ignoranța lor neagresivă. Lăsat să curgă în voia lui, limbajul nu-i stînjenește și nici nu-i inhibă pe cei doi interlocutori, ci îi face ridicoli. Ridicoli în marginile, împinse destul de departe, ale verosimilului, deci nu pînă la hotarele absurdului, cum se întîmplă în teatrul de avangardă sau, cu termenul mai propriu, al absurdului.

Cîteva cuvinte despre acest teatru, care reflectă în ultimă instanță, o criză a gîndirii, a cunoașterii și, implicit, o criză a comunicării. Aceasta însemnează că literatura absurdului se reduce, cum s-a spus de repetate ori, la o dramă a comunicării, a limbajului. Personajul se refugiază și se claustrează în propriul său limbaj, care este negația gîndirii, un dialog devenit monolog funcționînd în gol, în forme dezarticulate, alături de rațiune și împotriva ei. Limbajul, ale cărui semne refuză să fie semne pentru alții, face ca actul uman al cunoașterii și al intercomprehensiunii să se izoleze și să se înstrăineze de propria lui esență omenească. „Absurdul, scrie Paul Surer, adică ceea ce este lipsit de sens, prezintă un comic prin definiție, și totuși este tragic, deoarece pune în lumină golul și neantul fundamental al ființelor și al existenței." [7]

[7] Paul Surer, *Teatrul francez contemporan*. În românește de Sanda Râpeanu. Cuvînt introductiv de Valeriu Râpeanu, București, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 338. „Intuiția care în teatrul absurdului nu se mai sesizează pe sine, scrie Nicolae Balotă, nu se mai poate *exprima* (s. aut.) pe sine. Neantul reprezentării atrage după sine neantul expresiei" (*Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971, p. 500).

Teatrul absurdului nu trebuie confundat cu situaţiile absurde sau cu personajele aflate sau puse în astfel de condiţii, fenomene ce se pot întîlni „în viaţă", ca şi în orice operă literară, fie ea dramă sau nu, fără ca prin aceasta opera în cauză să aparţină cu necesitate unui mod de gîndire alegoric, influenţat de o filozofie terorizată de ideea angoasei şi a deznădejdii. Teatrul ce se revendică de la această filozofie este un *antiteatru,* care, în afară de faptul că operează cu mijloace scenice inedite, şocante, proclamă refuzul de a accepta limbajul organizat ca instrument al expresiei şi al experienţei umane, în sensul cel mai propriu al termenului [8].

În teatrul românesc contemporan elemente ale absurdului, deşi neinspirate dintr-o filozofie a disperării şi a negării omenescului [9], se pot recunoaşte în unele modalităţi de transpunere a momentelor dramatice într-un dialog care ...o ia razna cînd te aştepţi mai puţin. Ne vom referi la una din aceste piese, de fapt, cea mai tipică sub acest aspect, al cărei autor este poetul, prozatorul şi dramaturgul Marin Sorescu. Este vorba de comedia *Există nervi,* care se deosebeşte parţial ca viziune şi, în mare parte, ca realizare prin limbaj de celelalte piese ale autorului *(Setea muntelui de sare, Iona, Matca),* unde simbolurile se degajă dintr-o confruntare cu meditaţia gravă pe marginea unei problematici existenţiale care ia forma parabolei poetice. În *Există nervi,* limbajul atribuit personajelor ţine de concepţia absurdului, un absurd, este drept, „inofensiv", în virtutea căruia aerul serios al dialogului pe teme savante dobîndeşte originalitate şi farmec prin ingerinţa expresiei împrumutate din locurile obişnuite ale comunicării în ariile stilurilor funcţionale. Procedeul se întemeiază pe contrastul stilistic generat de context : datorită transferului de elemente, coborîte dintr-o zonă prestigioasă a stilului savant sau livresc în cel colocvial, şi invers, ele sînt silite să intre în alte ambianţe lexico-semantice, de unde ies „compromise" sau „înnobilate", după caz, dar, oricum, sînt puse în relief prin faptul că li se modifică planul de referinţă. Să se remarce în exemplele pe care le dăm că, în fond, personajele angajate în dialog aduc în discuţie probleme esenţiale ale vieţii, ale cunoaşterii şi ale idealurilor omeneşti, dar totul pare, dacă nu şi este chiar, minat de o neîncredere în judecăţile emise de alţii. Filozofia, ştiinţa, experienţa, al căror bun renume este invocat prin formule prea des citate, sînt tratate cu o detaşare care le umbreşte şi le vulgarizează prestigiul sacrosanct, situîndu-le în vecinătatea expresiei banalizate, făcută să le uzurpe şi să le anihileze reputaţia de infailibilitate. Mărcile semantice

[8] Cf. Martin Esslin, *Théatre de l'absurde.* Traduit de l'anglais par Marguerite Brecht, Francine Del Pierre, France Frank, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 306—307.

[9] „Oamenii [...] secretă inumanul" declară un personaj din *Mitul lui Sisif* de Albert Camus.

se distribuie și se separă, polarizîndu-se în valori expresive care leagă într-o unitate stilistică extremitățile secvenței lingvistice.

La o remarcă a lui Ion, Profesorul explică :

— Iluzii optice. Noi funcționăm pe bază de iluzii optice.

Ion : Parcă numai optice ! Și acustice ... Cunosc pe cineva care aude cu degetul cel mic de la mîna stîngă și se roagă de toată lumea să-i taie urechile, că-l încurcă.

Profesorul : Științific, e perfect explicabil. Și-a făcut un transfer de simțuri. Prin sugestie și autosugestie.

Ca soluție împotriva „nervilor", Profesorul propune, în spiritul dialecticii hegeliene : „Singurul remediu care ne-a rămas este tot sugestia. De la sugestie la autosugestie și de aici înapoi la sugestie [...]" Interlocutorul nu are clară în minte ideea de evoluție în spirală, de aceea protestează : „Păi, am mai fost o dată. Ce facem, batem pasul pe loc ?" La care Profesorul explică cu calmul omului care are pregătite din vreme argumentele : „Asta e drumul. Șerpuiește. Uite așa".

Pentru a explica aportul unor factori extraspirituali la crearea stării de fericire, dialogul beneficiază de concursul direct al modului în care se face un tîrg prin înțelegere și concesii reciproce, dar și sub „girul" verificării exacte, științifice :

Ion : Contează mult și balcoanele în fericirea oamenilor, să știi, foarte mult.

Alin (șovăind) : Cam vreo cincizeci la sută !

Ion (important) : Mai dă ceva.

Alin (mai sigur) : Șaizeci și cinci !

Ion : Te apropii. Te apropii binișor. Eu am studiat chestia vreo cîțiva ani. Contează enorm.

Alin : Bănuiam eu ceva.

Ion : Și cred că, științific, s-ar explica în felul următor : e ca și cînd ai avea o ieșire la mare.

Alin : Direct din casă.

Ion : Absolut...

În fine, o discuție pe o temă de psihologie socială poate face ca dialogul s-o ia brusc pe alături :

Ion : Presiunea ține și ea pînă la un anumit grad de dezvoltare a societății și individului... (După o pauză) : Oare poți să-ți faci din ace de gămălie un viitor ?

Se poate afirma tot atît de bine că piesa lui Marin Sorescu este și o parodie a absurdului, în care limbajul, ca sistem de semne ale unei gîndiri pendulînd între paradox și satiră, nu se poate elibera de conformismul tiparelor, indiferent de registrul cărora le aparțin. Departe de a fi un simplu joc verbal, țintind cu premeditare pur estetică spre reabilitarea locului comun și spre „desacralizarea" limbajului conceptual și savant, comedia lui Marin Sorescu este o pledoarie inteligentă pentru

adevăr și luciditate, ca valori scoase de sub autoritatea arogantă a judecăților sumare sau definitive, și, mai cu seamă, a prejudecăților ce se aliază cu formele de expresie, transformîndu-se în sclave protejate ale rutinei.

*

Scena a fost considerată totdeauna un model de limbă literară, atît din punctul de vedere al dicțiunii, cît și al respectului pentru corectitudinea gramaticală și puritatea lexicală, factori de bază ai dezvoltării unei limbi literare naționale [10] și unitare. Faptul din urmă a determinat, în Germania, de pildă, la sfîrșitul secolului trecut, punerea în circulație a termenului de „Bühnensprache", „limbajul scenei" [11].

Ar fi de adăugat că, în ultima vreme, mulți regizori, străini dar și de la noi, insistă asupra efectelor extralingvistice sugerate prin decor, costumație, amănuntul fizic, socotite elemente intrinseci, nu complementare, necesare comunicării scenice, deoarece limbajul le pare acestora deficitar sub aspectul capacității de a transmite, prin el însuși, mesajul piesei. Se asociază la acestea și ceea ce Paul Everac numește „caligrama mișcării, cu scop estetic oarecum autonom" [12].

Un loc important deține în această concepție regizorală „stilul vorbirii", urmărind să creeze, împreună cu alte procedee, efecte șocante, violente, de contrast. Dar să dăm cuvîntul dramaturgului amintit mai înainte : „Actorul are de pildă la îndemînă (sau i se sugerează) efectul de contrast, de care face uz și uneori abuz, știind că nu va trece neobservat. Astfel : el vorbește tare, țipat, apoi încet, în șoaptă, apoi iar tare ; vorbește repede, precipitat, apoi lent, apoi iar repede ; vorbește patetic, dramatic, apoi alb, diurn, apoi iar patetic ; ține o pauză lungă, spune ceva cu putere, apoi iar ține o pauză lungă..." [13]. Și ceva mai departe : „Dar efectele nu se limitează la tehnică, ele trec chiar în psihologie și mai apoi în nucleul ideatic al piesei. Astfel, tehnica contrastului e folosită ca o adevărată mecanică a surprizei inverse : te aștepți să urle, el vorbește încet ; te aștepți să treacă ușor, el insistă ; te aștepți să insiste, el trece ușor. Efectul se produce între ce

[10] Sinka Károly, *Arta vorbirii scenice*, în *Teatrul și cultura*. Sesiunea de comunicări a oamenilor de teatru, Timișoara, 1969, p. 125.

[11] Acestui limbaj i-a consacrat o lucrare specială, din punctul de vedere al pronunției, Th. Selbs, *Deutsche Bühnenaussprache*, Bonn, 1915. La noi, pronunțarea scenică a făcut obiectul unei lucrări pe care o datorăm Lidiei Sfîrlea : *Pronunția românească literară. „Stilul scenic"*, București, Editura Academiei, 1970. Autoarea face o foarte atentă descriere a specificului vorbirii scenice, cu tendințele și deosebirile ce se constată în pronunția actorilor de la mai multe teatre din țară. De curînd, structura și funcția dialogului în literatura dramatică românească au fost supuse pentru prima dată unei largi și minuțioase analize într-o teză de doctorat elaborată de Maria Cvasnii.

[12] Paul Everac, *Încotro merge teatrul românesc ?*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 77.

[13] Idem, *loc. cit.*

aştepţi tu, spectatorul, şi ce face el, actorul (de fapt regizorul), şi cu cît te surprinde mai tare cu atît ştie că-l reţii mai mult." [14]

Nu credem că autorul acestor rînduri exagerează prea mult. Conceptul de „măsură" şi de armonizare internă între ideea textului şi actul interpretării verbale, scenice, rămîne, se pare, un deziderat, socotit perimat, al artei „tradiţionale", şi neacceptat de arta „modernă". Dar formele de expresie, contrastante, şocante, sînt oare un bun care şi-au găsit teren de manifestare numai în arta dramatică ?

Pericolul ce pîndeşte o astfel de înţelegere a stilului vorbirii scenice constă în înlocuirea teatralităţii de un anume fel, prin alta, care duce la artificiu, adică la rezultate tocmai contrare celor scontate de o concepţie regizorală urmărind să sugereze impresia de adevăr, de autenticitate şi adîncime interioară, ca să ne folosim de termeni foarte generali, chiar dacă sînt prea des citaţi. Iată de ce unii regizori ca Jacques Copeau pledează pentru un teatru „neteatral", adică unul care îşi propune să înlăture tot ce cuvîntul „teatru" comportă ca artificiu inutil, ca deformare sau compromis [15]. Nu e lipsită de interes nici opinia unui dramaturg ca J. J. Bernard, referitoare la excesul de „literatură" în creaţia dramatică. Dacă nu uităm că pe scenă naratorul este absent, fapt ce determină ca personajele să fie mereu ele însele „prin ele însele", adică prin felul lor de a gîndi, de a acţiona şi de a se comunica verbal, atunci remarca ce urmează, deşi are în vedere structura în sine a textului dramatic, nu este lipsită de un interes actual : „În teatru, afirmă J. J. Bernard, se vorbeşte prea mult şi într-un mod neverosimil, căci nimeni, în realitate, nu-şi face confidenţele publice şi nici nu declamă tirade ; dimpotrivă, tocmai în momentele de tensiune, de criză, vorbim mai puţin, mai stăpînit sau ne închidem în tăcere lăsînd gesturilor, fizionomiei şi privirii să dezvăluie adîncimea şi neliniştea vieţii interioare. Sentimentele cele mai profunde, adaugă scriitorul francez, trebuie să se traducă mai puţin prin replici, şi mai mult prin şocul replicilor. Îndărătul dialogului auzit există un fel de dialog subiacent, pe care trebuie să-l facem simţit." [16]

Vom încheia spunînd că limba română a avut de cîştigat în bogăţie, în puritate şi supleţe cîtă vreme dramaturgii au venit, direct sau indirect, alături de poeţi şi prozatori, în întîmpinarea acestor trăsături ale oricărei limbi culte. Acest lucru s-a întîmplat în lucrările dramatice cele mai de seamă ale literaturii române, realizîndu-se pe căi diferite şi prin mijloace variate, care ţineau de talentul scriitorului, de spiritul şi imperativele epocii, precum şi de sentimentul de răspundere al scriitorului faţă de arta cuvîntului rostit pe scenă.

---

[14] Idem, *ibidem*, p. 77—78. Vezi şi consideraţiile autorului despre căutarea unei metafore teatrale, adică a unei supraidei spectaculare care să ofere cheia textului (p. 78), precum şi critica la adresa formei sui-generis, cu totul alta decît enunţul iniţial, formă legitimată prin teoria pluralităţii sensurilor, adică a polivalenţei semantice, care duce la constituirea echivocului în categorie estetică (p. 86—88).

[15] Paul Surer, *op. cit.*, p. 14—15.

[16] Idem, *ibidem*, p. 119.

Se cuvine să notăm aici un fapt nu lipsit de semnificație : în secolul trecut scriitorii — între aceștia fiind și autorii dramatici — au deținut primatul în materie de cultivare a limbii prin operele lor și, uneori, prin argumente de bun simț, filologii fiind ocupați cu elaborarea de sisteme lingvistice și de proiecte ortografice. În secolul nostru, și cu deosebire în ultimele decenii, rolul acesta a revenit mai cu seamă lingviștilor, mulți scriitori și gazetari manifestînd un spirit de independență și intoleranță față de norme, de pe urma căruia exprimarea îngrijită nu se soldează totdeauna cu beneficiu. Ar trebui să mai adăugăm în aceeași ordine de idei că acțiunea de cultivare a limbii prin textul dramatic, ca și prin literatura beletristică sau publicistică, în general, nu poate și nu ar trebui înțeleasă, de fapt, numai în raport cu respectarea normelor lingvistice oficiale, în scriere și vorbire, condiție, fără îndoială necesară, dar nu și suficientă. Ea este datoare să țintească și să contribuie, în egală măsură, la asigurarea unui anumit grad de intelectualitate și de urbanitate în exprimare, ca atribute ale omului instruit, situate la antipodul ignoranței agresive și al vulgarității.

Se vorbește în ultima vreme tot mai mult despre un teatru modern, înțeles ca spectacol metaforic, experimental, absurd, despre antiteatru etc. Care este viitorul acestei foarte vechi arte a reprezentării scenice, nu sîntem autorizați să ne pronunțăm aici. Ne vom mulțumi să trimitem la cuvintele unui dramaturg contemporan, Jean Giraudoux, pentru care rolul de a pune în mișcare imaginația și sensibilitatea într-un spectacol teatral revine stilului, „acest secret al cărui unic depozitar este scriitorul“ [17]. A restaura teatrul în demnitatea lui pentru a oferi o nobilă plăcere oamenilor adunați laolaltă, cum dorea același scriitor, este un privilegiu al dramaturgului de care el nu poate beneficia decît atunci cînd arta reprezentării scenice este în substanța ei intimă și o artă a demnității cuvîntului.

Oare nu cerea și Eminescu, acum un secol, limbajului scenei mai multă poezie, curățenie și frumusețe ? [18]

Pe lîngă formula artistică pe care și-o propune, cu șanse de a se realiza sau nu în întregime ca experiment situat adesea alături de sensurile originare ale textului dramatic, s-ar cuveni ca scena să păstreze și să dezvolte legatul transmis de secolele anterioare pentru a răspunde rolului ce i s-a încredințat de a fi un model de exprimare pusă în slujba ideii de cultivare și înnobilare a limbii naționale.

---

[17] Jean Giraudoux, citat de Paul Surer în *op. cit.*, p. 177.

[18] Cf. M. Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în M. Eminescu, *Articole și traduceri*, I. Ediție critică de Aurelia Rusu. Introducere de Aurel Martin, București. Editura Minerva, 1974, p. 178, 193—194. Articolul este reprodus și în antologiile : Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*. Ediție îngrijită de D. Irimia, Iași, Editura Junimea, p. 143—150 ; Mihai Eminescu. *Scrieri de critică teatrală*. Cu un studiu introductiv și note de Ion V. Boeriu, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 43—50.

Comicul de limbaj — formă de cultivare a limbii (în textul dramatic)*

MARIA CVASNÎI
Universitatea din București

În tradiționala diviziune a literaturii pe genuri, dramaturgia ocupă un loc aparte, determinat de implicita și virtuala sa finalitate — reprezentarea scenică.

Destinat nu lecturii, ci spectacolului, textul dramatic devine elementul esențial prin care teatrul — ca instituție — contribuie direct la rafinarea sensibilității estetice a publicului și exercită, totodată, în forme diferite în diacronie un însemnat rol educativ și de propagandă.

Cultivarea limbii naționale prin teatru are o dublă posibilitate de realizare : *(a)* pe de o parte, ca orice creație literară, opera dramatică este un „document" și un „model" de limbă, corectitudinea lingvistică, originalitatea sau eleganța stilistică a textului fiind factori importanți de educație estetică ; de asemenea, diverse variante ale comicului de limbaj, produs de elemente de argou, jargon, de cultisme, deformări fonetice și semantice, asocieri incongruente de termeni, pot avea un *implicit* caracter normativ, deoarece sugerează necesitatea de a evita anumite tipuri de exprimare ; *(b)* pe de altă parte, factura particulară a textului dramatic, bazat pe convenții și pe artificii compoziționale specifice, permite manifestarea funcției metalinguale [1] a limbajului, care constituie o formă *explicită* de cultivare a limbii.

Din această dublă perspectivă, prezentăm o schiță de comentariu a efectelor produse de introducerea neologismelor în planul verbal al personajelor din texte de proză dramatică românească, modernă și contemporană (V. Alecsandri, I. L. Caragiale, I. Băieșu [2]).

În secolul al XIX-lea, și îndeosebi în cea de a doua jumătate, româna literară evidențiază un accentuat și necesar proces de modernizare, manifestat și prin asimilarea a numeroase împrumuturi lexicale de sursă romanică (franceză, în special). Paralel cu efectul pozitiv, de îmbogățire a vocabularului, se constată și tendința contrară, de constituire a unui limbaj special de tipul „jargonului franțuzit", caracte-

---

* Coraport prezentat în cadrul dezbaterii cu tema : „Probleme actuale ale limbii și literaturii române (cercetare, predare)", Herculane, 12 aprilie 1980.

[1] Vezi R. Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura științifică, 1964, p. 92—93.

[2] Exemplele trimit la următoarele ediții : V. Alecsandri, *Opere*, V ; VI, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977 ; 1979 ; I. L. Caragiale, *Opere*, 1, *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959 ; Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia*, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1974.

ristic pentru o categorie de vorbitori, bine circumscrisă socio-cultural. Ambele tendințe sînt înregistrate și de literatura dramatică a epocii, cu precizarea că cea de a doua devine obiect predilect al satirei și sursă a comicului verbal.

Începînd cu C. Facca și C. Bălăcescu, în textele românești de comedie din secolul trecut, o anumită structură tipologică a caracterelor dramatice, bazată pe opoziții sociale, de cultură și de vîrstă, este pretextul care declanșează atît parodia limbajului învechit, cît și a celui dominat de utilizări inadecvate și abuzive ale neologismelor.

În acord cu programatica funcție educativă a teatrului, la dramaturgii pașoptiști, satira este demonstrativ-didactică și are un explicit caracter normativ.

Dialogul, convenție compozițională fundamentală a textului dramatic, prin diversele sale tehnici de construcție, creează frecvent posibilitatea de deplasare a limbajului către registrul comic.

Un astfel de procedeu, foarte productiv la V. Alecsandri [3], constă în *reluarea deformată*, de la replică la replică, de obicei în poziție de anadiploză și cu intonație interogativă, a unui termen neologic (barbarism, eventual); prin etimologie populară, sînt introduse, cu intenție satirică, perechi de termeni de tipul: *abuzat — buzat; amoare — moare* (subst.) (V, 818; 601); *arriéré — rierel; bonton — monton; complot — compot; complotar — clopotar; decorație — cocorație; developat-o — Vel Lopată* (VI, 18; 117; 132; 135; 117; 20).

Asemenea structuri de dialog, deși elementare ca tehnică și minore ca efect comic, nu pot fi ignorate, în măsura în care organizarea lor internă reflectă tendințe specifice pentru un anumit stadiu de evoluție a limbii române și a repertoriului de procedee comice aplicabile în textul dramatic.

Din același punct de vedere, sînt importante și elementele de *metalimbaj*, relativ frecvente în comediile lui V. Alecsandri. El prefigurează o tehnică impusă ulterior, în varianta sa grotescă, de I. L. Caragiale, caracterizată prin includerea, în două replici succesive, cu emițători distincți, a aceluiași termen, în dublet fonetic; comicul rezultă atît din opoziția „variantă învechită" / „variantă nouă", cît și din reproducerea, cu intenție de parodie, de către locutorul secund, a formei neacceptate, cu conservarea particularității fonetice specifice:

Chirița: [...] Se cunoaște că învață la p a s i o n.
Luluța: *P a n s i o n*, mătușică ... nu p a s i o n.
Chirița: Fie și pansion, că doar nu m-o crescut mama cu g u b e r n a t ă, ca să știu nemțește.
Luluța: *G u v e r n a n t ă*, mătușică, nu g u b e r n a t ă... Da' bine, mătușică, așa vorbiți pe-acolo, prin provincie?... (V, p. 368).

[3] Despre comicul verbal generat, la V. Alecsandri, de utilizarea neologismelor, vezi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea a II-a. Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, București, Tipografia Universității din București, 1975, p. 176—178.

În alte texte, dialogul conține serii de intervenții metalingvistice relativ dezvoltate, constituindu-se, ca urmare, scene parțial exterioare intrigii și conflictului piesei (vezi, de exemplu, scena 4, actul I, din *Iorgu de la Sadagura*). În mod curent, comentariul metalingvistic se asociază cu reluarea deformată a neologismului care a compus elementul-„stimul".

Gahița : [...] ... și tocmai pe el l-ai găsit mai cu cap pentru ca să-mi facă i n v i t a ț i e ?

Damian : Da ce ți-au făcut ? pentru numele lui Dumnezeu ! ... *ce-i înghițăția ceea ?*

Gahița : *Nici invitație nu știi ce însămnează ?* ... Elei ! mon cher pitar, tare ești a r r i é r é.

Damian : Ce sînt ?... *r i e r e l ? Măi, ce vorbe sînt aieste ? Ha, ha, ha... Auzi, înghițăție, r i e r e l, b o n j u r ?* ... *Auzi parascovenii pocite ?* ... *Nu cumva, soro dragă, s-o mutat țara Moldovii din loc ?...* [...] *...și noi, ca niște proști, ne credem tot moldoveni !... Ha, ha, ha, r i e r e l, înghițăție !...*

(VI, p. 18—19).

O configurație scenică mai complicată face posibile „dialogurile comentate" ; mai exact, schimbul de replici care angajează doi dintre parteneri, devine „stimulul" intervențiilor metalingvistice, formulate de o terță persoană, prezentă în scenă, dar exterioară relației de dialog (VI, p. 25 ; 30).

De asemenea, în teatru se poate suprima temporar relația de comunicare între personajele textului și se instaurează alte forme de comunicare, adecvate reprezentării în spectacol și care indică o complicitate între personaj și receptorul extratextual. Secvența metalingvistică poate fi formulată în aparte (VI, p. 20) sau, mai ales, într-un „pseudo-monolog", de tipul discursului orientat către prezumtivul cititor sau spectator, dar inclus într-o replică oarecare de dialog. Forme de oratorie, reprezentate de replici-tiradă, adresate destinatarului nepreciat, asimilabil publicului, sînt, la Alecsandri, modalități de „recomandare" sau de „sancționare" a unui anumit comportament verbal.

Damian : [...] *d-voastră, ipochimene alese, cărora vă este rușine a trăi și a grăi ca părinții voștri ; d-voastră, oameni procopsiți și mai ales pricopsîți, care vă faceți momițele altora, împrumutînd de la străini numai cele rele, nemaiputînd trăi decît cu bonjur, cu blamanje și cu parle, marle, cheschevu ; și cărora, în sfîrșit, vă e rușine să fiți moldoveni curați, români get-beget...* [...] (VI, p. 19).

Realizarea, în această variantă, a intervențiilor metalingvistice, este eficientă numai în textul dramatic ; structura compozițională a acestuia, subordonată exigențelor transpunerii scenice, permite eventuala „ieșire" a personajelor din universul fictiv și integrarea lor temporară și aparentă în universul real, reprezentat de sală și de public. „Discursurile metalingvistice" adresate (conțin frecvent mărci ale adresării directe : vocative, imperative, forme verbale și pronominale de

persoana a II-a) constituie secvențe incluse, autonome, respectiv un artificiu compozițional care delimitează și reliefează cele două planuri. Reintrarea personajelor în „jocul" teatral propriu-zis determină renunțarea la metalimbajul cu destinatar extratextual. În sfîrșit, V. Alecsandri parodiază procesul asimilării incomplete sau incorecte — formal și semantic — a neologismelor recurgînd și la variante mai evoluate stilistic de metalimbaj, cu false explicații lexicale și ca atare, cu virtuală conotație comică. Această tehnică anticipează procedee consolidate de teatrul lui I. L. Caragiale, dar care, pentru moment, cunosc forme elementare de reprezentare, prin exploatarea preferențială a calamburului.

Veveriță [...] : Ce-a fi acea r ă f o r m ă, Gheorghi ?
Gheorghe : Ce să fie, cumătri ? *R ă f o r m ă, adică f o r m ă r ă.* (V, p. 618)

Sporadic, filiația Alecsandri — Caragiale este sugerată de secvențe comice similare ca structură lingvistică și rezolvare stilistică.

Răzvrătescu (citind jurnalul) : „Și de drepturi cetățenești, și de drepturi comunale [...] și de drepturi politice și de s u f r a g i u l universal".
Veveriță [...] : *Ce-i* s u f r a g i u *cela*, mă Gheorghi ?
Gheorghe : *S o f r a g i u, cumătri, ca la boieri.* (V, p. 617)

În perioada imediat următoare, la I. L. Caragiale, procedeul satiric fundamental rămîne deformarea de diverse tipuri a termenilor neologici, însă în variante mult mai numeroase și mai subtile decît cele identificate în textele autorilor pașoptiști.

Prin false regresiuni, metateze, calchieri ale unor legi fonetice curente în varianta populară a limbii, prin apropiere de forma etimologică sau prin etimologie populară [4], serii compacte de neologisme se deplasează în categoria procedeelor cu efecte de caricatură și de parodie a limbajului.

Spre deosebire de predecesori, Caragiale renunță total la explicația și la demonstrația didactică, eliminînd o tehnică devenită mecanică și stereotipă. Cînd se recurge totuși la metalimbajul de tipul glosărilor, explicația dată de interlocutor este falsă și, în consecință, nu mai echivalează cu o modalitate explicită și directă de „instrucție" lingvistică. Funcția corectivă se realizează la un al doilea nivel de decodare la lectură sau în spectacol) și *numai* cu condiția ca secvența verbală improprie să fie receptată ca atare și decodată ca procedeu comic.

În acest sens poate fi interpretată scena 4, actul I, din *O noapte furtunoasă*, scenă integral construită printr-o dublă „pseudo-glosare". Coerența „intertextului" (articolul din ziar, citit de Ipingescu) inclus în planul verbal al personajelor și asimilat acestuia, este permanent subminată de serii repetate de intervenții metalingvistice, declanșate de semnificația neclară a unui termen neologic.

[4] Prezentare completă a categoriilor de deformări, la Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară*, Craiova, Scrisul românesc, 1979, p. 274—284.

Ipingescu (căutînd şirul unde a rămas) : „...A mînca... sfînta Constituţiune..."
Jupîn Dumitrache (cam nedomirit) : *Adică, cum s-o mănînce?*
Ipingescu : Stai să vezi... că spune el... „Sfînta Constituţiune, şi mai ales cei din masa poporului..."
Jupîn Dumitrache (nedomirit) : E scris adînc.
Ipingescu : Ba nu-i adînc de loc. *Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: să nu mai mănînce nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine şi ca dumneata, care suntem din popor; adică să şază numai poporul la masă, că el e stăpîn.* (p. 27)

Glosarea, incorectă, cu o importantă deformare semantică prin atracţie paronimică [5] *(a mînca* este interpretat ca atare şi nu prin asociere cu *„a manca"* ⟨fr. manquer „a lipsi") este acceptată de ambii parteneri ai scenei. Tranşa următoare de dialog relevă un procedeu comic de aceeaşi factură şi care accentuează confuzia lexicală. Decodarea termenului *sufrăgiu* („drept de vot") ca *sufragiu* („servitor") este, în plus, impusă parţial, de analogia cu explicaţia precedentă (Ipingescu [după adîncă reflecţie] *A! înţeleg! bate în ciocoi, unde mănîncă sudoarea poporului suveran... ştii: masă... sufragiu...*, p. 28).

Rezultă deci că, la I. L. Caragiale, metalimbajul *nu rezolvă*, ci — dimpotrivă — *agravează* erorile verbale. Rezolvarea acestora nu mai are loc în interiorul textului, al ficţiunii şi al convenţiei literare şi al relaţiilor de comunicare între personajele textului, ci se produce sau ar trebui să se producă la un al doilea nivel de receptare : operă — cititor (spectator).

În mod similar, neologismele deformate : *capabel,* (cerneală) *violentă, cremenal, favuride, geantă* (latină), *plebicist, renumeraţie, stabilament* sînt rafinate elemente comice, dar pentru un receptor care are un anumit grad de cultură şi un fin simţ al limbii. Aceasta deoarece Caragiale nu indică, în fapt, cum trebuie, ci cum nu trebuie construit un enunţ.

Astfel de inovaţii stilistice introduse de I. L. Caragiale reflectă un alt stadiu de evoluţie a limbii române şi a stilului beletristic, presupun o altă categorie de cititori sau de spectatori, precum şi o nouă concepţie a autorului dramatic, privind capacitatea şi formele de presiune şi de persuasiune pe care teatrul le poate exercita asupra publicului.

Dramaturgii contemporani preiau această tehnică, bazată pe capacitatea de analiză şi de discernămînt lingvistic a receptorului, modificînd însă modalităţile de reprezentare.

În textele din secolul al XX-lea, neologismul deformat este eliminat aproape complet din inventarul elementelor comice. În general, neologismele apar în forma impusă şi acceptată în româna literară, dar utilizate abuziv şi nejustificat, ca substitute ale unor termeni (parţial) sinonimi din fondul vechi al limbii, devin un „indice diagnostic",

[5] Din acest punct de vedere, vezi comentarea exemplelor la Th. Hristea, *Paronimia şi atracţia paronimică în limba română (cu specială referire la opera lui I. L. Caragiale)*, în *Limbă şi literatură*, 1978, vol. I, p. 22—33.

care delimitează categorii de personaje periferice cultural. Introduse în limbajul familiar și, prin extensie, în situații neprotocolare de comunicare, cultismele [6], precum și clișeele verbale preluate din alte stiluri funcționale sau din alte registre ale limbii sînt, frecvent, factori esențiali de contrast stilistic (*Da' ce, coană Getuțo, oi fi vrînd să plîng fără nici un* p r e a l a b i l *sufletesc [...]; Scoală, mamă, că se făcu* t a r d i v; *Cum, zic, cum de puteți să vă exprimați într-un chip* atît de brutal l a a d r e s a v i e ț i i c a r e e b a z a a c t i v i t ă ț i i u m a n e p e p ă m î n t?, Băieșu, p. 159; 163; 206).

*

Literatura dramatică dispune, așadar, de tehnici cu funcție dublă sau multiplă în organizarea stilistică a textului; astfel, anumite elemente ale comicului verbal nu constituie numai simple artificii stilistice proprii comediei, destinate a individualiza o situație sau un caracter dramatic, ci sînt, în același timp, și procedee specializate — explicite sau implicite — de cultivare a limbii.

[6] Despre această tendință, manifestată în româna contemporană (în limba vorbită și în limbajul jurnalistic), vezi Valeria Guțu Romalo, *Corectitudine și greșeală (Limba română de azi)*, București, Editura științifică, 1972, p. 158—182.

Benjamin Franklin în cultura și literatura română (I) *

ADRIAN MARINO
Filiala Cluj-Napoca

Informațiile de care dispunem nu lasă nici o îndoială : Benjamin Franklin a fost cea dintîi mare personalitate care s-a bucurat de o reală popularitate în cultura și literatura română în secolul al XIX-lea, începînd din al treilea deceniu. Mai mult : Benjamin Franklin a fost, de departe, figura cea mai reprezentativă și de cel mai mare prestigiu prin care tinerele pe atunci State Unite au fost efectiv descoperite și „asimilate" de oamenii de cultură și de litere români ai epocii. Fapt pe deplin explicabil : întregul context cultural al Țărilor Românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea favorizează din plin o astfel de „selectare" și recunoaștere de proporții neobișnuite. În presa germană din Transilvania, textele și numele lui Franklin încep să circule de altfel încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : *Moralicher Artikel aus dem pennsylvanischen Hauskalender (Siebenbürger Allmanah für Jahr 1781), Benjamin Franklins unfehlbare Mittel reich zu werden (Siebenbürgischer Neu und Altes Haus-Kalender auf der Schalt-Jahr 1812*, p. 15—16) etc. [1].

Momentul cultural și istoric se caracterizează printr-o puternică fază de occidentalizare și modernizare în cadrul căreia elementele iluministe, preromantice, apoi romantice, liberal-democratice, socialist-creștine și utopice se suprapun, coexistă, în forme și sinteze dintre cele mai eclectice, dar inevitabile. Cultura occidentală este descoperită global, prin totalitatea aspectelor sale esențiale, în plină difuziune în această zonă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Ideologia iluministă rămîne totuși dominantă în această perioadă de mari aspirații culturale și progresiste. Spiritul său civic și patriotic, practic și utilitarist, burghez și economic, raționalist și etic, adept al filozofiei naturale și al bunului simț corespunde întru totul aspirațiilor și receptivității unei culturi tinere, în plină mișcare de modernizare, regenerare și dezvoltare. Personalitatea, activitatea și opera lui Benjamin Franklin — expresie populară și exemplară a acestor tendințe — întrunește toate condițiile unei difuziuni largi, la un nivel mediu, în

* Textul de față reface și amplifică studiul anterior : *Benjamin Franklin in Romanian Literature*, în *Comparative Literature Studies*, vol. XIII, No. 2, June 1976, p. 132—142.

[1] Mircea Popa, în *Revue des études sud-est européennes*, XVII (1979), p. 176 ; Iosif Pervain, Ana Ciurdaru, Aurel Sasu, *Românii în periodicele germane din Transilvania*, 1778—1840, București, 1977, p. 146 ; Mircea Avram, *Calendarele sibiene în limba germană* (Secolele XVII—XX), Sibiu, 1979, p. 86, 101, 141.

forme pe deplin accesibile tuturor spiritelor româneşti preocupate de progres şi „luminare". De unde şi marea influenţă, succesul său considerabil de public şi printre literaţii-ideologi ai epocii, mulţi dintre ei adevăraţi oameni politici. Prestigiul noutăţii exemplului ca şi „exotismul" său joacă un rol nu mai puţin important în această receptare de proporţii.

*

Nimic nu ilustrează mai bine acest fenomen decît apariţia şi circulaţia numelui, biografiei şi a primelor traduceri din opera lui Franklin în *toate* publicaţiile importante cu program iluminist ale epocii întemeiate şi conduse de Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, G. Barit. Aici sînt publicate (fără îndoială după izvoare franceze, care urmează a fi descoperite) şi primele scurte biografii de popularizare ale lui Franklin, în stilul anecdotic, moralizant şi educativ tipic acestei perioade : *Biografia lui Franklin*, în *Albina românească*, V—XI (1833—1834), supliment la nr. 7, p. 1—2 şi *Oarecare aduceri aminte din Biografia lui Veniamin Franklin*, în *Museul naţional*, I, p. 76—78. Schiţele biografice următoare — trebuie precizat că toate aceste texte au un caracter „introductiv" şi publicistic evident — se menţin la acelaşi nivel : *Franklin*, în *Icoana lumii*, I, (1841), p. 403—404 (reprodus şi în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, V, (1842), p. 223—224) şi [M. Kogălniceanu :] *Ceva despre Franklin*, în *Almanah de învăţătură şi petrecere* (Iaşi, 1842, p. 23—25). Va trebui să aşteptăm încă două decenii pentru a vedea publicată în româneşte o primă biografie întru cîtva mai dezvoltată şi care să depăşească dimensiunile (dacă nu şi nivelul) unui mic articol de popularizare [2]. Acest stil se va păstra de altfel pînă la capăt. Dovadă orientarea conferinţelor educative şi propagandistice ce-i sînt consacrate şi la începutul secolului XX, destinate unui public prin excelenţă „popular", neintelectual : meseriaşi, elevi de şcoli industriale, absolvenţi ai Şcolii de Arte şi Meserii, public de cămin cultural [3] etc. Comemorarea a 250 de ani de la naşterea lui Franklin continuă acelaşi stil şi acelaşi portret exemplar. Schiţa lui Petru Comarnescu — cea mai personală, de popularizare superioară — este orientată de aceeaşi viziune iluministă, de altfel obiectivă : progresism, preocupări moralizante, enciclopedism, „iubitor al păcii şi sol al bunăvoinţei între popoare, pe temeiul libertăţii şi al dreptăţii, al colaborării libere şi cinstite" [4]. Definiţia esenţială rămîne, după cum se vede, de la început şi pînă la sfîrşit, neschimbată. Se poate deci vorbi de un ade-

[2] L. S., *Viaţa lui Franklin*, în Franklin, *Opere alese*. Traducţie de I. M. Rîureanu ed. a II-a, Bucureşti, 1860, p. 13—22.

[3] Ion P. Condiescu, *Viaţa şi opera lui Beniamin Franklin*, în *Energie, muncă şi economie. Trei conferinţe asupra economiei industriale*, Bucureşti, 1904, „Biblioteca profesiunilor", nr. 4, p. 5—23 ; Pavel Oprisia, *Benjamin Franklin*, Orăştie, 1907, cf. *Luceafărul*, VI, 1907, p. 52—53.

[4] Petru Comarnescu, *Benjamin Franklin*, Bucureşti, 1957, p. 26 ; broşura — apărută şi ea într-o colecţie de popularizare — reia cu foarte mici adaptări un articol anterior din *Viaţa românească*, XXVI, 3 februarie 1934.

vărat „model" biografic fraklinian în cultura și literatura română. Aceste preocupări revin și în adaptările și parafrazele ulterioare publicate în reviste de popularizare [5].

Izvorul biografic fundamental, celebra *Autobiography*, nu va cunoaște o traducere integrală din limba engleză decît tîrziu, în 1942, și ea se inspiră în mod evident din aceleași considerente de educație morală exprimate și în *Cuvîntul înainte* al traducătorului [6]. Cursivă, fără mari intenții „literare", autentică, lipsită de afectări, nu însă și de intenții paternaliste, moralizante, de idei patriarhale, această versiune formează — deocamdată — singura referință de bază integrală, imediat accesibilă, a operei lui Franklin în limba română. Dar încă din 1859 încep să se traducă unele fragmente (despre sistemul de autoeducație prin cunoscutul sistem de notații zilnice, al practicării celor 13 virtuți), după un intermediar francez (piste posibile : *Mémoires de la vie privée de Benjamin Franklin, écrits par lui-même...*, Paris, 1791 ; traduction nouvelle, Paris, 1828 ; *Mémoires complètes...*, Paris, 1841 etc.). Faptul rezultă chiar din titlul adoptat de primul traducător român, întrucîtva organizat și sistematic, I. M. Rîureanu : *Fragment din Memorialele lui Franklin*. El se verifică din plin și în ultimele lucrări dezvoltate de popularizare, de inevitabilă compilație culturală [7]. La același capitol „biografic" pot fi amintite și unele anecdote, de circulație paraliterară, adaptate tot după un intermediar francez. Unui astfel de izvor [8] îi poate fi, atribuită, de pildă, ideea *Rețetei (Scrisoarea II)* lui C. Negruzzi (1839), care împrumută — după toate aparențele — soluția lui Franklin împotriva indiscreției locatarilor unui han : „Oameni buni, am pus să vă cheme ca să vă spun despre mine tot ce știu eu însumi. Aflați deci că sînt tipograf, am împlinit 19 ani și locuiesc în Filadelfia" etc. [9]. De o și mai largă circulație se bucură un alt episod, tot autobiografic, popularizat cu aceleași intenții educative, *Trîmbița (O întîmplare adevărată) (The Whistle)*, povestire cu poantă moralizantă, cu mesaj, despre greșita „prețuire a lucrurilor" [10]. Primele elemente de iconografie, în sfîr-

[5] De ex. : G. Aslan, *Memoriile lui Franklin*, în *Albina*, XVII (1913), p. 309—314.

[6] Benjamin Franklin, *Autobiografie*, cu o introducere și completare a vieții autorului de W. Macdonald. Traducere din limba engleză de preotul F. M. Găldău, București, 1942, p. 5—13.

[7] Ion Sava Nanu, *Benjamin Franklin*, București, 1967.

[8] André Burnaby, *Voyages dans les colonies du milieu de l'Amérique, septentrionale faits en 1759 en 1760*, Lausanne, 1778, p. 162—163 ; cf. Demetrius Dvoichenko-Markov, *Benjamin Franklin and the first American-Romanian Relations*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1977, p. 65.

[9] Costache Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiacioiu, Craiova, 1942, p. 267.

[10] *Curierul românesc*, XI (1840), p. 176, tr. „Ardelean Aurelie" (= I. Mány), reprodusă în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, III (1840), p. 166—167 („Din mărunțele scrieri ale lui Franklin Beniamin"). Alte traduceri, ulterioare, ale aceluiași text *(Fluerul, Fluerașul, Fluerița)*. Cf. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice, 1859—1918*, București, 1980, I, p. 102 ; Elena Dunăreanu, *Calendarele românești sibiene* (1793—1970), Sibiu, 1970, p. 48 etc.

şit, datează din aceeaşi epocă : o destul de bună litografie, din 1841, poate chiar de Gh. Asachi, şi reproducerea într-o ediţie din 1888 a gravurii lui Duplessis (1778) [11].

*

Cu adevărat semnificativă este însă definiţia fundamentală care începe să circule despre Franklin încă în primele texte ce-i sînt consacrate în publicaţiile româneşti. Toate elementele aparţin portretului tipic iluminist, conform „modelului" militant, umanitarist, civic şi virtuos specific acestei doctrine. Imagine puternic „idealizată", fără îndoială, dar întru totul conformă aspiraţiilor epocii. Notele esenţiale configurează un adevărat profil cu funcţie şi valoare exemplare.

Într-o perioadă de tot mai vie efervescenţă politică, de luptă democratică şi liberală, spiritul civic de înalt şi real patriotism, de luptător pentru independenţă şi libertate al vestitului bostonian, produce o puternică impresie conştiinţelor româneşti. Benjamin Franklin va primi deci mari omagii ideologice şi literare, devenind un exemplu şi o referinţă esenţială de atitudine publică liberal-democratică. Primul text românesc care îl menţionează în această ordine de idei (Ionică Tăutu, august 1827), aminteşte şi de exemplul american : „locul în care Franklin au fărîmat tirania şi au aşezat fericirea noroadelor pe pravilele Republicii [12]. Numele său este deci asociat primelor încercări de reformă constituţională în ţările noastre. El este un „patriarh al libertăţii" care a „confăptuit către scăparea Americii" [13]. Aceeaşi definiţie apare şi în Transilvania unde este elogiat „vestitul Beniamin Franklin, unul dintre cei mai însemnaţi eroi ai libertăţii (slobozeniei) Staturilor Unite în America" [14]. Libertatea, unul dintre drepturile omului, este definită şi propagată de aceeaşi publicaţie, cu evidente intenţii militante : „Cînd vestitul Franklin se duse să ceară ajutor de la craiul Prusiei, pentru America, craiul îl întreabă la ce o să se întrebuinţeze acest ajutor ? Filosoful răspunse : «Spre a dobîndi slobozenia, privilegiul cel firesc al omenirii»" [15]. La 1848, unul dintre fruntaşii revoluţiei, I. Heliade Rădulescu, este proclamat la rîndul său într-o odă festivă printr-un suprem omagiu :

Franklin al României ce steagu-egalităţii
Implîntă pe pămîntul azi liber de tirani. [16]

---

[11] *Icoana lumii*, I (1841), p. 404 ; Franklin, *Opere alese*, ed. a V-a. Traducţie de I. M. Rîureanu, Bucureşti, 1888.

[12] Ionică Tăutul, *Scrieri social-politice*. Cuvînt înainte, studiu introductiv, note de Emil Vîrtosu, Bucureşti, 1974, p. 227.

[13] *Oarecare aduceri aminte din Biografia lui Veniamin Franklin*, în *Muzeul naţional*, I, 22, 22 iulie 1836, p. 77 ; *Franklin*, în *Icoana Lumii*, I (1841), p. 404.

[14] *Anecdotă*, în *Foaia literară*, 25, 1838, p. 184.

[15] *Varietăţi*, *ibidem*, 23, 1838, p. 182.

[16] C. D. Aricescu, *Odă, La Cetăţeanul I. Eliade, Membru al guvernului provizoriu*, în *Pruncul român*, no. 12, 10 iulie 1848.

Dintr-o *Satiră universală* de scriitorul rus Senkovski, prelucrată de C. Stamati, acesta scoate informația — răspîndită și printre liberalii epocii — că este „prea greu de răsturnat temeliile acele puternice ale lui Washington, Franklin și La Fayette, pe care ei au întemeiat republica unirei nedespărțită și a egalității în Americile amîndouă“ [17]. Fără îndoială că în presa timpului, atent despuiată, se vor putea descoperi și alte indicii în același sens. Prestigiul lui Franklin era atît de mare, încît, în *Elegie scrisă pe ținterimul unui sat* (1820), *„imitație“* după Gray *(An Elegy Written in a Country Churchyard)*, Gh. Asachi înlocuiește numele lui Milton (din original și textul francez intermediar al lui M. J. Chenier) [18] cu acela al lui Franklin, mai modern și mai prestigios în conștiința sa, într-o formulă convențională, semn de evidentă popularitate politică și culturală. Aceasta ar fi, se pare, prima apariție a numelui iluministului american într-un text românesc :

> Poate-aice dormitează a cotunului Franclin,
> Ce a Patriei și-a științei purta-amorul sfînt în sîn. [19]

Este cunoscută accepția noțiunii de „patriot“ și „patrie“ în epocă, sinteză de sentimente naționale, aspirații democratice și idealuri de regenerare spirituală, civică și politică. Această mentalitate extrem de răspîndită determină ca și Benjamin Franklin să fie asimilat modelului antic-republican al revoluționarilor francezi de la 1789 și ai ideologilor precursori. Este ceea ce face — se pare cel dintîi — Simeon Marcovici, într-un discurs școlar plin de înfloriturí retorice : „Ce au dobîndit Grahii, Regulus, Vasinton și Franklin pentru negînditele jertfe spre mîntuirea patriei ? Cinste și laudă însoțită cu mărire nemuritoare !“ [20]. Astfel de texte au un sens ideologic militant precis, de evidentă satiră socială, ca și citarea unei butade atribuite lui Franklin : „Porcul este singurul aristocrat în Anglia“ [21]. Polemica socială egalitaristă devine și mai evidentă atunci cînd ea îmbracă forma unor puncte de program democratic : promoția socială, de pildă, pe bază de merite, nu de privilegii, temă de permanentă actualitate. Cariera lui Franklin, de origine umilă, ajuns prin valoare personală la cele mai înalte demnități politice, devine un foarte convingător exemplu și M. Kogălniceanu știe să-l pună în valoare :

> La o nație a căria instituții democratice dau tutulora mijloace de a-și dezvălí însușirile, pildele unor nume necunoscute la nașterea lor, și mai tîrziu hărăzite mierării și recunoștinții lumii, sînt mai dese decît în învechitele noastre societăți, unde mai tot atîrnă de favor și nu de merit.

---

[17] C. Stamati, *Muza românească* (1868), ed. Ion Rotaru, București, 1967, p. 393.

[18] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 336.

[19] *Culegere de poesii a lui G. Asaki*, Iași, 1863, p. 57.

[20] Simeon Marcovici, *Cuvînt ce s-au zis la deșchiderea școalei naționale din București, în 1827, sept. 15*, în *Biblioteca românească*, III (1830), p. 26.

[21] *Singurul aristocrat din Anglia*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, III (1840), p. 160.

Aşa în republica Staturilor-Unite din America, mai toţi cei mai mari bărbaţi de stat au fost datori cu poziţia înaltă ce au ocupat numai singurului lor merit ; naşterea nu făcusă nimică pentru ei. Între aceşti bărbaţi străluciţi, de carii tînăra republică se fălește cu drept titlu, nici unul n-au lăsat o aducerea aminte mai neştearsă decît Franklin.[22]

Mitul american, *the American dream* în versiune românească de epocă, din astfel de elemente prinde contur : luptă şi sacrificiu pentru libertate şi democraţie, ierarhia valorii personale, devotament pentru binele public, toate trăsături şi efecte fundamentale ale revoluţiei americane indisolubil legată şi de numele lui Franklin. El este adesea evocat în publicistică : model de patriotism dezinteresat, de devotament pentru drepturile patriei, de om politic ridicat la poziţii înalte din clasele de jos, prin merite proprii :

Nu mă pot opri d-a declara aici că nu cunosc în timpi moderni patrioţi mai dezinteresaţi, amici mai sinceri ai libertăţii decît pe Franklin care, ca membru al Adunării legislative, a ştiut a asigura drepturile patriei sale ; decît pre Washington, fondatorele republicii Statelor Unite ; decît pe Lincoln, omul a cărui mînă a subscris liberarea a patru milioane de suflete, deşi Lincoln are un simplu tăietor de lemne. Amintind aceste nume ilustre nu credeţi că voi să laud o clasă a societăţii, mai mult decît alta. Dacă Franklin şi Lincoln au fost aşa de mari servitori ai ţării lor, aceasta nu este pentru că sînt născuţi simpli muncitori, ci pentru că, din treptele cele mai de jos ale societăţii s-au înălţat prin muncă, prin economie, pentru că şi-au mărit sufletul prin studiu şi practicarea virtuţei, pentru că au dobîndit o animă generoasă şi astfel s-au pus în poziţiune de a servi patria lor şi a-i consolida imperiul libertăţii.[23]

Elogiul civismului militant continuă şi la alţi publicişti ai epocii prin aceleaşi exemple şi argumente :

Oamenii care au fundat republica Staturile-Unite de America de Nord, declarînd independenţa fostelor colonii engleze la 4 iulie 1778, au fost o pleiadă de oameni mari căror nume aparţin istoriei. Numele lor sînt : Washington, Madison, Jefferson, Adams, Franklin şi alţii — cetăţeni onoraţi, care prin patriotismul, luminile lor şi iubirea de dreptate au lăsat o pagină strălucitoare în istoria americană şi au marcat o epocă în istoria progresului şi civilizaţiunii a omenirii.[24]

Textele de popularizare de la începutul secolului nostru, parafrazînd *Autobiografia,* scot în evidenţă aceleaşi idei esenţiale : *Gîndul lui Franklin se îndreaptă spre treburile publice, Franklin se consacră esclusiv ştiinţei şi binelui public*[25] etc. Portretul se opunea în mod direct, în acelaşi timp, şi politicianismului corupt al epocii.

---

[22] [M. Kogălniceanu,] *Ceva despre Franklin, loc. cit.*, p. 23.

[23] C. Eraclide, *Despre caracterul şi efectele revoluţiunii americane,* în *Poporul,* I, 38/25 decembrie 1871 (cf. şi Paul Cernovodeanu, *The image of the United States as viewed by the Romanians in the 19th Century,* în *Revue Roumaine d'Histoire,* I, 1978, p. 146—147).

[24] Alexandru Cantacuzino, *America vis-à-vis cu România. Octombrie,* Bucureşti, 1876, p. 6.

[25] G. Aslan, *op. cit.*, p. 309—314.

*

La fel de răspîndită este și imaginea unui Franklin „amic al umanității", binefăcător al geniului uman. El nu este numai „izbăvitorul Americii", dar și făcătorul de bine al omenirii. Elogiile ce i se aduc sînt mereu superlative : „Tot ce putea fi de folos omenirii a fost necontenit obiectul silințelor și meditațiilor sale". Portretul biografic românesc are un adevărat laitmotiv : „Genie binefăcătoare a omenirei, menit a electriza pre unii amorțiți și a-i călăuzi pe calea virtuței". De unde imaginea omului universal exemplar, care pentru prima dată pătrunde, explicit, și programatic, în cultura română : „Niciodată n-a fost om în lume care să aibă un titlu mai universal, mai destoinic, de înalte gînduri și de aplicații cu multe iscusințe" [26]. Clișeul reapare mereu, semn nu numai de stereotipie și invariantă imitativă, dar și de constantă adeziune ideologică. Adevărul este că opera și exemplul lui Franklin răspund unui ideal moral superior de permanentă actualitate. Într-o prelucrare biografică de la sfîrșitul secolului trecut vom întîlni prin urmare aceeași definiție : „Om de inimă, care în toată viața s-a jertfit pentru binele omenirii întregi [...]". Nu lipsește nici concluzia practică patriotico-moralizantă : „El a fost cetățeanul întregii omeniri". „O, de-ar avea Franclin și în patria noastră cît de mulți imitatori !!!" [27] Despre o „viață mănoasă în lumini folositoare pentru compatrioții săi" se vorbise și în biografiile anterioare. Apare, în sfîrșit, și nuanța eroico-mesianică. Franklin, adevărată apoteoză a Omului, după Heliade Rădulescu, face parte din categoria marilor personalități chemate să regenereze popoarele : „[...] Danți și Shakespeari, Michelangeli și Raphaeli, Beethoveni și Rossini, toți cîți regenerară popolii, ca Franklini, Corai [...]" [28]. Articolele comemorative ulterioare (acum „cînd Statele Unite din America pregătesc serbarea iubiliară") se complac în a omagia în continuare „ființa morală a eroului B. Franklin, „eroul epopeic al țării sale și al omenirii", „reprezentantul genului omenesc" [29]. Stilul și interpretarea sînt în sensul lui *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* de Thomas Carlyle, autor de altfel amintit.

La această imagine nu atît exaltată cît exaltantă se adaugă și o altă seducție întru totul explicabilă : Franklin devine pentru români simbolul adevăratului *self made man*. De origină obscură, el ajunge la celebritate, prestigiu social și bunăstare economică, prin muncă, inițiative personale și invenții folositoare colectivității. Franklin este omul

[26] *Oarecari aduceri aminte...*, în *Museul național*, I, 22, 22 iulie 1836, p. 77 ; *Franklin*, în *Icoana Lumii*, I (1841), p. 404 ; articol reprodus și în *Foaia pentru minte, inimă și literatură*, V (1842), p. 223—224 (semnat aici „Ic. L.").

[27] Georgiu Popescu, *Beneamin Franklin (După Hoffmann)*, în *Telegraful român*, XXXIX (1891), nr. 97, 101.

[28] Ion Heliade Rădulescu, *Critica literară*, ed. Aurel Sasu, București, 1979, p. 293.

[29] Un admirator, *Despre Beniamin Franklin*, în *Orizontul*, I, 2, 1 februarie, an. 1906, p. 6—11.

din popor care răspîndeşte binefaceri morale şi materiale scoase din proprie experienţă. Imagine paternalistă exemplară de mare prestigiu la exponenţii micii burghezii române în plină dezvoltare. Toţi văd în Franklin un model de imitat, întrucît el oferă un adevărat catehism al prosperităţii materiale, în baza unor principii elementare imediat accesibile. Simplitatea soluţiilor, unite cu o foarte eficace metodă de „luminare" economică, în primul rînd, fac din Benjamin Franklin un personaj simbolic de înţelept popular, un nume larg răspîndit şi acceptat ca termen convingător de referinţă.

Nimic deci de mirare că textul cel mai tradus va fi tocmai sinteza acestei învăţături exprimate cu mare succes în *Poor Richard's Almanack,* mai ales în forma condensată a prefeţei din 1758, *The Way to Wealth.* Fragmente, cu titluri localizate, adaptate, programatice, de adevărat manual al „artei de a reuşi în viaţă", apar în multe publicaţii româneşti începînd din 1836 : *Meşteşugul de a fi cineva norocit sau ştiinţa bunului Rişard* „scrisă de Franklin" *(Museul naţional,* I, 20, 8 iulie 1836), fără a exclude şi apariţii anterioare. Cu intenţii la fel de instructive este prezentat şi *Planul de îmbunătăţire al lui Benjamin Franklin. Ştiinţa bunului om Rişard* într-o publicaţie religioasă, semn şi de recuperare laico-moralizantă *(Vestitorul bisericesc,* I, 1838). Primul text complet, în versiune franceză şi română, pe două coloane, pare a fi *Extrait des œuvres de Franklin. Le Bonhomme Richard. Moşul Rişar,* în *Le Glaneur moldo-valaque, Spicuitorul moldo-român,* Jassy, avril, mai, juin, 1841, p. 33—47, semnat (la tabla de materii) cu iniţialele E.[rmiona ?] A.[saki ?]. Stilul popularizării („Din poveştile lui Franklin") este evident : instrucţiuni practice într-o formă atractivă : *Meşteşug prin ajutorul căruia fiecare poate tot d'auna avea buzunarul plin de bani,* sau *Înştiinţare pentru cel care voieşte să ajungă bogat (Învăţătorul satului,* 20, 15 iulie, 22, 15 august 1844). O nouă versiune românească, tot integrală, va fi publicată în 1845 de J. J. Mány : *Blîndul bătrîn Rişard sau mijlocul spre a se înavuţi,* însoţită de notă : „Din scrierile mărunte ale lui Veniamin Franklin. Acest articol se publicase după o altă traducţie şi în *Spicuitor ;* noi aflăm cu cale a-l publica şi după alte" [30]. Tot caracter de îndreptar practic au şi *Unele din regulele auree ale lui Franklin (Telegraful român,* 15, 1857, p. 60), ca şi *Moşul Rişar (din operile lui Franklin) (ibidem,* 51—54, 1857). Mai poate fi amintită o prelucrare oarecum tardivă, dar aparţinînd aceluiaşi curent : *Catehismul economiei politice. Cu adăugire de ştiinţa bătrînului Ricard după Beniamin Franclin* de economistul P. S. Aurelian (Bucureşti, 1869 ; ed. a II-a, 1874). Şi, fără îndoială, unui prestigiu identic, bine consolidat şi în cercurile comerciale eline din ţară, i se datoreşte şi o reeditare în limba greacă, la Tulcea, în 1888 [31], probabil a traducerii lui F. Furna-

[30] *Gazeta de Transilvania,* VIII, 85—89, 22 octombrie — 5 noiembrie 1845, republicată şi în *Învăţătorul poporului,* I, 11—13, 1848.

[31] Octav Păduraru, *Anglo-Roumanian and Roumanian-English Bibliography,* Bucharest, 1946, p. 35.

rakis (Paris, F. Didot, 1823). Bibliografia traducerilor din Franklin — care nu constituie preocuparea noastră — urmează a fi reluată pe larg și în detalii.

*

De largă notorietate se bucură și contribuțiile științifice. Autorul cunoscutelor *Experiments and Observations on Electricity* (I, 1751 ; II, 1753 ; III, 1754), care pătrund la noi prin versiuni franceze și germane, în special în Transilvania încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea [32], devine deosebit de popular prin cercetările și invențiile sale. Acestei activități i se datorește de altfel și o relație personală a lui Benjamin Franklin cu un român, preotul unit Samuilă Damian, întîlnit la Filadelfia înainte de 1755, citat în corespondența sa, și care-și cîștiga existența în lumea nouă făcînd experiențe publice de electricitate. În acest scop el dădea și un anunț în *The South Carolina Gazette* (23—31 October 1748) [33]. Paratrăsnetul, mai ales, are cea mai intensă publicitate. Franklin „a aflat secretul de a neutraliza trăsnetul", „a tălmăcit natura și efectele electricității, a „Electrizmosului", cum patriarhal se exprimă *Albina românească* [34]. În poezie, în traduceri, noțiunea de trăsnet produce aceleași asociații și o notă a lui C. Stamati vine să dea întregul sens versului *Iar pe tunet mintea îl poveţueşte* din prelucrarea sa din 1834 (după Derjavin), *Lauda lui Dumnezeu* : „Filosoful și marele ministru al Americei libere, Veniamin Franclin, au fost acest iscoditor de a abate trăsnitul și de a-l aduce cu mijlocirea magnetului la locul unde au voit să cadă. Deci iată încă o puternică dovadă cît este de minunată omeneasca minte" [35]. Alteori conotația invenției este de-a dreptul politică și versul-epigraf prin care D'Alembert (Turgot ?) îl omagiază va fi citat nu o dată : *Eripuit cœli fulmen sceptrumque tirannis* („A răpit fulgerul din cer și sceptrul din mîna tiranilor"). Aceasta într-o schiță biografică unde se arată că „el este aflătorul peritunului" („Feri-Tun") și altor interesante descoperiri în domeniul electricității „în care au făcut așa de mari aflări" [36].

Lucrările de popularizare științifică ale epocii îi vor acorda, firește, un spațiu mult mai mare la capitolul „electricitate". Un accent deosebit este pus și pe utilizarea socială a *paratoneului* [37] : „Oamenii

[32] Ioan Comșa, *Benjamin Franklin în memoria românilor*, în *Secolul 20*, 7, 1975, p. 36.

[33] Pentru detalii, Demetrius Dvoichenko-Markov, căruia i se datorează această descoperire : *A Rumanian Priest in Colonial America*, în *The American Slavic and East European Review*, XIV (1955), p. 383—390 ; *op. cit.*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1972, p. 61—62.

[34] *Oarecare aduceri aminte...*, p. 77 ; *Biografia lui Franklin*, p. 1.

[35] C. Stamati, *op. cit.*, p. 176.

[36] *Franclin*, în *Icoana Lumii*, I (1841), p. 404 ; *Biografia lui Franklin*, p. 1.

[37] Noțiunea, în terminologia noastră științifică, este indisolubil legată de numele lui Franklin, care de fapt o și introduce în limba română : N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962, p. 250.

au admirat descoperirea necrezută a lui Franklin, prin care acum se pot apăra oraşe întregi de pericolul fulgerului, numai prin cîteva verige de fier puse pe acoperişul caselor". Tendinţa demistificării, combaterii superstiţiilor, tipică iluminismului, nu lipseşte nici ea : „Este un noroc pentru Jupiter din mitologie că n-a fost atunci încă născut Franclin, căci în zadar ar fi ţinut fulgerul în mînă ca simbolul puterii sale cereşti, n-ar mai fi putut speria pe nimeni" [38]. Această interpretare antimistică continuă şi în diferite alte scrieri de popularizare. Unele dintre acestea — detaliu semnificativ — apar chiar sub formă de apendice la unele traduceri din Franklin. El este autorul unor „descoperiri de natură nu numai a folosi omenirii, ci a o scoate din groapa credinţelor superstiţioase privitoare la trăsnet" [39]. Definiţia corespunde întru totul spiritului iluminist consolidat şi popularizat de întreaga personalitate şi activitate a eroului nostru : „Franklin era dintre acei oameni care iubesc ştiinţa pentru aplicaţiunile şi necesare la ridicarea omenirei" [40]. În manualele de fizică ale epocii, descoperirile şi invenţiile sale sînt prezentate în amănunte [41].

[38] Julius Barasch, *Minunile naturei*, Bucureşti, 1852, III, p. 74, 76, 84 etc.; cf. şi *Isis*, I (1856), p. 12—16.

[39] I. M. Rîureanu, *Inventarea şi întrebuinţarea „Paratrăsnetului"*, *op. cit.*, ed. a V-a, Bucureşti, 1888, p. 99—110.

[40] Ion P. Condiescu, *op. cit.*, p. 9.

[41] De ex. : E. Bacaloglu, *Elemente de fisică*, Bucureşti, 1870, p. 98, 111, 116—118 etc.

Conceptul de tradiție în istoria literaturii române

MIRCEA BRAGA
Filiala Sibiu

Pentru spațiul etnic românesc, destinul conceptului de tradiție nu se află în relație primordial-esențială cu zonele culturii și artei. Dezvoltarea conceptului, precizarea sferei sale și definirea accentelor sînt tot atîtea elemente determinate de o particulară evoluție social-istorică, în care efortul principal al entității etnice a fost, nu o dată, îndreptat spre păstrarea nealterată a ființei naționale. Structura-matrice a specificului național nu a cunoscut o existență formativă în condiții de deplină naturalitate, oarecum „subterană", firească, de substrat „organic" natural : a fost necesară în atîtea rînduri și desfășurarea sa „premeditată", s-a căutat susținerea și stimularea sa „conștientă", energiile sale interne au fost potențate prin demers intenționat. Din rațiuni istorice, pe acest plan, distanțele între cauză și efect au fost mereu scurtate, efectul s-a reintegrat mult mai rapid în cauză pentru a se putea el însuși supradimensiona. Apărut în cadrul acestui proces, conceptul de tradiție și-a păstrat deschiderea, amplitudinea sensurilor, fără ca să decadă prin limitare în cîmpul rezervei culturale. Niciodată tradiția nu a fost privită numai ca un fapt cultural, dar ca unul legat în primul rînd de existența națională. Astfel dilatată și în acest fel „eficientă", sfera valorilor tradiționale și-a primit o oarecare supraordonare teoretică, după cum se știe, încă în prefețele primelor tipărituri. Propozițiile par apoi preluate aproape mecanic, astfel încît chiar Mihail Kogălniceanu putea scrie, fără a marca un salt spectaculos față de — să zicem — cronicari :

> Să ne ținem mai ales de cele trecute, ele pot să ne scape de peire. Să ne ținem de obiceiurile strămoșești, atît cît nu sunt împotriva dreptei cugetări. Să ne ținem de limba, de istoria noastră, cum se ține un om, în primejdie de a se îneca, de prăjina ce i se aruncă spre scăpare. Istoria românească mai ales să ne fie cartea de căpetenie, să ne fie paladiul naționalității noastre. [...] Istoria noastră este în tradițiile poporului, în movilile nenumărate ce împestrițează întinsele noastre cîmpii, în mînăstirile ce cuvioșii și vitejii noștri domni au zidit, în aducerea aminte a biruințelor cîștigate, în hrisoave și în urice și, în sfîrșit, în hronicile Grecenilor, Popeștilor, Urecheștilor, Costineștilor și atîtor alți bărbați cari într-o mînă țineau sabia spre apărarea patriei și întru alta condeiul spre a scrie mărețele lor fapte [1].

---

[1] Mihail Kogălniceanu, *Introducție* (la *Arhiva românească*), în *Opere*, vol. II, *Scrieri istorice*. Text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Alexandru Zub, București, Editura Academiei, 1976, p. 404—405.

Legarea în forme *manifeste* a ideii de artă de matca destinului națiunii a impus, de altfel, amînarea procesului de constituire a conceptului de tradiție în specificitate estetică, cu atît mai mult cu cît conștiința creatorilor secolului al XIX-lea desfășura argumente abia pentru ctitoria valorică a artei și culturii naționale. Problema nu era a tradițiilor artistice autohtone, din moment ce o întreagă artă și cultură se cereau făurite, în pas cu imperativele veacului, fără o concludentă istorie cultural-artistică ; era a tradiției în general, ca suport pentru viața națiunii și, deci, implicit pentru cea a artei. Tradiția artistică nu este un „capitol" al tradiției naționale, ci chiar această tradiție. Așa gîndea Al. Odobescu, de pildă, care scria : „Cunoștința limbei în care scrie și studiul frumoaselor modeluri ale trecutului [evident, nu exclusiv „culturale" — n.n.], iată ceea ce (am) cere de la oricare om ce ar dori să lase patriei sale un moment literar de orice însemnare" [2] — pentru latura formal-artistică recomandînd frecventarea tradițiilor marilor scriitori ai umanității, îndeosebi ale anticilor. În același spirit își redactează Alecu Russo cunoscutele *Cugetări*, două din dezvoltările sale meritînd a fi reținute. Mai întîi, o „definire" a istoriei din incidența cu practica artistică : „Studia istoriei nu este numai în cărți tipărite : cartea vie a poporului, adică năravurile, obiceiurile publice și private, portul, muzica și limba ne va da poate soluția ce o căutăm, soluție ce o simțim cu toții, învățați și neînvățați, și care unii o vînează pe pămînturi străine ; nu îndelungat poate orbirea sistemelor să întunece mintea unui neam" [3]. Și, în al doilea rînd, o nuanțată încercare de explicare a respectivului „context" național : „Încet cîte încet neamul se preface în popor sau nație ; bogățiile particulare și dignitățile își fac loc ; treptele se deosibesc mai tare : civilizația în mersul ei progresiv modifică limba și năravurile ; istoria uită de unde a pornit, nu se mai amestică cu tradițiile și cu năravurile spre tălmăcirea faptelor și stă un minut la punctul acela unde viața tradițiilor se preface în viața istorică, unde limba, năravurile și aplecările se întipăresc în sufletul unui neam. Tocmai la acel punct suntem noi astăzi..." [4]

Acesta este, în secolul al XIX-lea, planul esențial în care se constituie conceptul de tradiție, plan pe care îl găsim formulat sintetic la M. Eminescu : „[...] toate încercările de a înainta în lucrarea noastră literară vor rămînea zadarnice, dacă nu ne vom întoarce la temeliile firești, la tradițiunile, la limba, la felul de a vedea și la tendențele poporului român" [5]. Polemica Maiorescu—Gherea, pe direcțiile și în

[2] Alexandru Odobescu, *Bazele unei literaturi naționale*, în *Opere*, vol. I, *Scrieri din anii 1848—1860*. Text critic și variante de G. Pienescu. Note : acad. Tudor Vianu și V. Cîndea, București, Editura Academiei, 1965, p. 187.

[3] Alecu Russo, *Cugetări*, în vol. *Scrieri alese* (cu o prefață de Emil Boldan), București, E.S.P.L.A., 1956, p. 138.

[4] *Ibidem*, p. 155.

[5] M. Eminescu, *„Convorbiri literare"*, în *Articole și traduceri*, vol. I. *Articole literare, cronici dramatice, E. Th. Rötscher : „Arta reprezentării dramatice" (traducere)*. Ediție critică de Aurelia Rusu. Introducere de Aurel Martin, București, Editura Minerva, 1974, p. 92.

sensurile bine cunoscute astăzi, nu a făcut altceva, în ultimă instanță, decît să întărească liniile acestui „model" deja conturat.

Începînd cu primele decenii ale secolului al XX-lea, însă, înțelegerea conceptului de tradiție aplicat artei a cunoscut acele necesare nuanțări care vor duce spre desfășurarea sa sub semnul specificității. A contribuit la aceasta, fără îndoială, nu numai deschiderea artei naționale spre un orizont al universalității, dar mai ales posibilitatea raportării creației la un moment al propriei „clasicități", stabilizat prin operele romantice și, apoi, realiste ale precedentului veac. Valorile literare, artistice în general, de mare altitudine, creaseră spațiul necesar și pentru o tradiție artistică acceptată ca atare. Și totuși, tradiția continuă a nu se limita la acest „minim", exclusiv patrimonial, context valoric constituit. Nediferențiind socialul și eticul de estetic, *Sămănătorul* — deschizînd seria „orientărilor" tradiționaliste — cantonează inițial în aceeași zonă de maximă întindere a conceptului :

Culegeți și însuflețiți din nou vorbele acestea mari [patrie, iubire de țară, de popor, de limbă și de datinile strămoșești — n.n.] — atîția viteji au luptat și-au murit pentru ele — treceți-le prin inimile voastre și le reîncălziți, spălați-le în lăcrimile voastre și le redați înțelesul, viața și strălucirea lor de-odinioară. Strîngeți-vă laolaltă, cîți simțiți în voi dorul de muncă și setea sfîntă de adevăr, umpleți-vă sufletele de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de măreție ale strămbunilor voștri, încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră, apărată cu atîtea jertfe, pentru frumusețile acestui pămînt frămîntat în sîngele atîtor viteji și faceți ca fiecare gînd și fiecare pas al vostru să fie pentru binele și înălțarea neamului românesc ! Suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile bătrînilor de atunci în sufletul tinerimii de ani... [6]

Ulterior, îndeosebi după venirea lui N. Iorga la conducerea revistei, deși accentele patetice se vor păstra, *Sămănătorul* va încerca să formuleze și semnificațiile în actualitate ale tezaurului artistic moștenit. N. Iorga însuși va dezvolta ideea — e adevărat, mult mai tîrziu, în 1937 — sub semnul continuității specifice :

Este o dezvoltare și, în dezvoltarea aceasta, fiecare vine la un anume moment. Dacă vrea să rămînă și să folosească, el trebuie să facă pașii necesari pentru a merge, plecînd de la cel din urmă punct al cugetării anterioare și influențat de tot ceea ce se găsește în urmă către ceea ce se poate realiza mai departe. [7]

Oricum, una dintre esențialele fundamentări teoretice (și, prin demers concret, practice) ale mișcării sămănătoriste a constat tocmai în orientarea creației spre o „tradiție absolută", ajungînd inevitabil să suprime

[6] Editorial, *Primele vorbe*, în *Presa literară românească. Articole-program de ziare și reviste*, vol. II (1901—1948). Ediție în două volume, note, bibliografie și indici de I. Hangiu. Cu o introducere de D. Micu, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 7.

[7] N. Iorga, *Tradiție și inovație în artă*, în vol. *Tradiție și inovație*. Studiu și antologie de Florin Mihăilescu, București, Editura Eminescu, 1975, p. 116, col. „Permanențe. Perspective".

criteriile și particularitățile estetice printr-o deschidere generalizatoare spre stratul ontologic real, efectiv. O justificare istorică, așa cum am văzut, există.

Este ciudat, dar G. Ibrăileanu — iar, prin el, *Viața românească* și poporanismul — nu a abordat explicit problema tradiției, nu s-a arătat vădit preocupat în a stabili puncte de reper pe suprafața conceptului. A marcat acest fapt un gest în plus de disociere față de acțiunea lui N. Iorga ? Ori unul de subliniere a neaderenței sale și a grupării ieșene la „tradiționalismul" *Sămănătorului* și, apoi, la cel al orientărilor ce-și proclamau descendența din revista bucureșteană ? Răspunsul trebuie să fie, fără îndoială, afirmativ, chiar dacă numai în acest fel explicația nu este completă.

Oricum, implicațiile și resorturile tradiției nu au putut fi ocolite în paginile autorului *Spiritului critic în cultura românească*. În contact direct cu actul de proliferare a tendințelor tradiționaliste, G. Ibrăileanu sesizează riscul degradării sensului conceptului de tradiție, menționînd undeva, ironic, că marii noștri scriitori, printre care Kogălniceanu, Maiorescu, Alecsandri și Eminescu, „erau cu toții tradiționaliști, oameni de ordine, «conservatori»" [8]. Situația este, datorită acestei rezerve impuse de conjuncturi, cel puțin curioasă : termenul „tradiție" apare ca atare la G. Ibrăileanu exclusiv cu sensul de „antecedente valorice". Sub acest aspect, criticul *Vieții românești* nu ezită chiar a dezvolta ideea tradițiilor poporanismului, printr-o atentă incursiune în istoria literaturii române [9]. Totodată, publicația ieșeană era conștientă de „fatala presiune a Apusului asupra țărilor române [10], militînd implicit pentru ceea ce era considerat a fi „formă nouă" în literatură și artă :

> Cel mai important aspect, poate, al activității *VIEȚII ROMÂNEȘTI* a fost lupta ei împotriva dușmanilor *FORMELOR NOUĂ* [s. aut. — n.n.], împotriva sămănătorismului, a tradiționalismului, a „Junimii", a d-lui Iorga, a lui Alecsandri ca tradiționalist junimistizant, a lui Eminescu și Caragiale sociologi (pentru lupta împotriva reacționarismului lui Caragiale ne-am certat acum doi ani cu d. Zarifopol), a lui Aurel Popovici (împotriva căruia am apărat Revoluția Franceză, democrația elvețiană, liberalismul român), a d-lui Mehedinți, a d-lui Motru (ca cel din urmă exponent al junimismului) și chiar împotriva reacționarismului socialist din *REVISTA SOCIALĂ* [11].

Se simte, însă, riscul contradicției : în ultimă instanță, G. Ibrăileanu combătea — la orice tendință „tradiționalistă" — supralicitarea, accentele excesive, șovine și xenofobe. Fiindcă fără a explicita tradi-

---

[8] G. Ibrăileanu, *Religia*, în *Opere*, vol. 5. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1977, p. 179.

[9] Vezi, de pildă, G. Ibrăileanu, *Ce este poporanismul ?* și *Poporanismul*, în *Opere*, vol. 5, p. 140—149 și, respectiv, p. 555—574. În *Fragmente din articolele în care am vorbit despre poporanism în cei șase ani de cînd a apărut V. r.* (în *Opere*, vol. 4, p. 469), afirmă : „...mișcarea noastră e continuatoarea mișcării începută încă de la 1840".

[10] G. Ibrăileanu, *„Prăbușirea" poporanismului*, în *Opere*, vol. 5, p. 117.

[11] *Ibidem*, p. 116.

ția sub orizont poporanist, din rațiuni exterioare teoriei, de opoziție cum știm, ideea alimentează subteran întregul complex al „doctrinei" cunoscută ca fiind a specificului național. Ca atare, merită semnalat modul în care s-a evitat abordarea directă a mecanismului tradiției. Organizînd domeniul specificului național sub unghiul unei teorii organiciste, G. Ibrăileanu sugerează înglobarea tradiției ca un moment valoric *activ* : scriitorii se înscriu *organic* într-o specificitate care nu-și modifică esențele, dar cel mult formele și accentele, ceea ce face posibilă aserțiunea că, uneori, prin piscurile ei, literatura anterioară unui moment poate fi *mai vie* decît cea a etapei de referință. Sub semnul specificului național, înțeles ca matrice vie, activă, există o continuitate de valori (și nu numai artistice), acționează o permanență definitorie. Rezultă că natura particulară a unităților axiologice și transmiterea lor într-o continuitate națională aparțin tradiției ; și în chiar această situație, dezvăluită de subtext, rezidă deschiderea sferei tradiției spre o dimensiune care depășește esteticul. Antitradiționalismul lui G. Ibrăileanu este un tradiționalism mascat.

Într-un fel, statutul conceptului de tradiție așa cum ni se relevă în creația ideologului *Vieții românești* este semnificativ pe un plan mai larg : procesul de cristalizare a sensurilor teoretice moderne ale tradiției a fost sinuos, nu o dată confuz și contradictoriu. Încă de la începutul veacului, unele tendințe artistic-culturale au dezvoltat", prin exces și unilateralizare, paradigma tradiției, constituind „programe", ceea ce a însemnat — în intenție — organizarea teoretică a unor direcții, mișcări, curente. În mod impropriu, acest plan organizat s-a numit „tradiționalism". Dar, ca în toate cazurile similare, procesul în ansamblul său și-a eliberat și forțele de echilibru, de contrapondere, a căror condiție era marcată de un ideal de netă opoziție, cel puțin sub aspect teoretic. În 1909, Ovid Densusianu încă nu simțea, ca vitală pentru o nouă orientare, „modernistă" în esență, necesitatea delimitării de mișcarea sămănătoristă prin chiar contestarea sensului și „eficienței" conceptului de tradiție, drept care afirma : „În literatură, ca și aiurea, orice curent nou are puncte de contact" cu cele „anterioare și apariția lui nu poate fi înțeleasă dacă îl izolăm de producțiunile care l-au precedat" [12]. Dar Ion Minulescu, poate cel mai expresiv „produs" al direcției inițiate de conducătorul *Vieții noi*, declara — mai tîrziu — ostentativ :

> Cel care se adăpostește numai sub acoperișul așa-zisei tradiții artistice nu poate fi un artist adevărat. Tradiția n-a creat decît copiști, papagali, savanți și caligrafi. [...] A face artă după tradiție înseamnă a prepara veșnic același medicament după o rețetă unică, fiindcă tradiția exclude noutatea, invenția, fantezia, spontaneitatea, nebunia și păcatul... Tradiția artistică sărăcește și distruge arta. [13]

---

[12] Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie*, în vol. *Tradiție și inovație*, p. 63.

[13] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi...*, în vol. *Mărturisiri literare organizate de D. Caracostea în anii 1932—1933*. Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1971, p. 235.

Nu interesează, aici, unde are și unde nu are dreptate autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu*, nici cît și cum se aplică frazele respective propriei opere ; esențial este că opoziția față de „mișcările" tradiționaliste s-a soldat, dacă nu întotdeauna cu o tranșantă alterare a semnificațiilor conceptului de tradiție, în orice caz cu o privire circumspectă în fața oricărei încercări de introducere a sa în discuție. E. Lovinescu preferă, de aceea, volutele, declarațiile echivoce, trimiterile la ideea de „continuitate" oarecum organică și, formal, atitudinea sa nu e prea îndepărtată de a lui G. Ibrăileanu :

Sînt înnoiri ce răspund unei nevoi, sînt înnoiri ce încheagă o treaptă mai departe în mersul evolutiv al spiritului omenesc, după cum sînt și înnoiri silite, căutate, ieșite din dorința zadarnică de a fi sau părea altfel decît e toată lumea, înnoiri îndărătul cărora nu e o evoluție înceată : adevărate flori ce n-au cunoscut niciodată pămîntul negru.[14]

Publicațiile moderate, eclectice sau așa-zis neutre adoptă formule evazive ori introduc condiționalul, uneori cu intenția aproximativelor delimitări valorice. Astfel, în editorialul primului număr al *Vieții literare*, se precizează :

Toate capodoperele omenirii poartă în ele, mai mult sau mai puțin accentuat, caracterul tradiției din care au luat naștere. Omul de geniu a alipit piedestalului tradiției o piatră nouă — elementul însuflețit de genialitatea lui creatoare. În felul acesta, tradiționalismul nu exclude noutatea. [...] Nu înțelegem «noutatea» ca o acțiune de răsturnare a valorilor anterioare, pentru a ridica pe ruinele lor stindardul anarhiei ; ci deschiderea unei ferestre noui, prin care să se poată lumina încă atîtea din adîncurile conștiinței omenești.[15]

Gama declarațiilor scriitorilor se întinde, la rîndul ei, de la vehemente accente partizane *pro* sau *contra*, la gesturi paradoxale, afirmații moderate ori locuri comune. Limitîndu-ne numai la cîteva exemple dintr-un lung șir, menționăm mai întîi atitudinea lui Ion Barbu, pentru care a căuta tradiția în opera scriitorilor secolului al XIX-lea era sinonim cu „a pacta cu accidentalul și particularul"[16], adîncile priviri retrospective trebuind întoarse pînă spre veacul de aur al Greciei antice. Surprinzătoare, cel puțin la o primă vedere, este o mărturisire a lui V. Voiculescu, dezvoltată cu o evidentă detașare de inițiativele teoretice ale *Gîndirii* (ciudată apropiere de Lucian Blaga !) :

Tradiționalismul se naște, nu se face, și tare mi-i frică de un lucru : sîntem mai mulți tradiționaliști decît nu credem. [...] Oricît s-ar amăgi [scriitorul — n.n.], inconștientul e mai puternic ca rațiunea. Scriitorii nu se pot abate de la această regulă comună, dar de aici și pînă la o școală tradiționalistă mai va : sînt îm-

[14] E. Lovinescu, *Înnoiri*, în vol. *Tradiție și inovație*, p. 192.
[15] *Editorial, Cuvîntul nostru*, în *Presa literară românească*, vol. II, p. 440—441.
[16] Ion Barbu, *„Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu*, în vol. *Pagini de proză*. Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, București, E.P.L., 1968, p. 80.

potriva ei, ca și împotriva ciclismului [a-ți „specializa" inspirația pe teme, realizînd „cicluri" — n.n.] de care vorbeam. N-aș refuza inspirației mele un subiect cu caracter tradiționalist, dar nu înțeleg să abuzez. De aici și pînă la sistema tradiționalistă este o prăpastie.[17]

Iar pe o neașteptată poziție de echilibru estetic, atent exclusiv la valorile artei, îl întîlnim pe creatorul *Răscoalei*: „Adevăratul artist trebuie să-și însușească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său pînă la dînsul și să adauge în plus ceea ce are el. Acest adaos, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros indiferent dacă se va înfățișa în hlamidă romantică, în haină realistă sau în dantelă simbolistă. Nu etichetele sînt hotărîtoare în artă, ci valoarea estetică"[18]. În acest fel, accesul lui Liviu Rebreanu la sfera conceptului de tradiție are loc, deja, în termeni moderni.

Este punctul în care „obsesia" discuției tinde să devină teorie, decantările succesive se transformă în limbaj teoretic, pot să apară dezvoltările și nuanțările, plasarea problematicii vizează un loc al generalităților estetice și chiar al reflecției filozofice. Momentul de tranziție de la abordarea „naturală" a conceptului la cea organizată în condiții de rigoare teoretică modernă, deci cînd „modelul" nu numai că există, dar își arată semnele propriei teorii — îl reprezintă intervențiile „tradiționaliștilor" Lucian Blaga și Ion Pillat. Poetul *Ţărmului pierdut* (eludăm, pentru moment, cronologia) caută dincolo de afirmația patetică un argument pe teritoriul ontologicului, delimitînd cu finețe straturile : „Orice om și orice entitate colectivă (neamurile și popoarele) trăiesc de fapt două feluri de vieți. Una mai adîncă, originală, autohtonă, căci se confundă cu însuși sufletul profund, cu sufletul etnic, aș spune ; cealaltă superficială, împrumutată, trăită la suprafața conștiinței, oarecum periferică și străină eului adevărat"[19]. Acestei duble realități i-ar corespunde expresii dacă nu disjuncte, atunci paralele, deosebite : o tradiție dinamică și creatoare, „formă" a unor puteri de substrat, și o tradiție a „epidermei" existențiale, conjuncturală și nestatornică, nu o dată de împrumut, statică. În antecedente, sesizăm din nou umbra „formelor fără fond" maioresciene ; dar am înțelege, astăzi, cea de a doua expresie a tradiției ca pe o tradiție exclusiv a „semnelor", a „semnului" suficient sieși și, prin chiar aceasta, migrator, indiferent la suprafața pe care alunecă.

Pentru Ion Pillat, impulsul creativ al tradiției autentice nu înseamnă doar o perpetuă aderare la valorile consolidate ale trecutului, ci mai ales o continuă adaptare la existență și prezent prin creație, prin elaborări care să răspundă, în organicitatea semn/semnificație, la coordonate noi. Alimentat din adîncuri, procesul se împlinește în actualitate, „căci o tradiție literară sau de altă natură, care la un moment

[17] I. Valerian, *De vorbă cu... V. Voiculescu*, în vol. *Cu scriitorii prin veac*, București, E.P.L., 1967, p. 240.
[18] Liviu Rebreanu, *Modernismul*, în vol. *Tradiție și inovație*, p. 162—163.
[19] Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, București, Casa școalelor, 1943, p. 7.

dat n-ar fi împrospătată de forme și de motive noi, generatoare de orizonturi sufletești nebănuite pînă atunci — ar putea ușor să se transforme în «tipic» steril și să dispară" [20]. Adept al echilibrului clasic, poetul recuză excesul, indiferent din ce direcție ar veni : „În ultimă analiză, spirit modern și tradiție se completează armonic, fiindcă ele sînt două laturi ale unui același fenomen vital — pe cînd «tipicul» se identifică ușor cu «modernismul» imitator, reprezentînd amîndouă un fenomen morbid, unul de osificare senilă, altul de excrescență infantilă" [21].

Sigur, în spatele ideilor lui Ion Pillat întrezărim argumentarea lui Lucian Blaga. Filozoful intuise — se pare primul pe suportul ideilor de anvergură — acea modalitate de a fi care particulariza conceptul de tradiție pe suprafața etnică românească în raport cu înțelegerea sa de pe alte meridiane : dacă, în apus, tradiția are un caracter istoric, muzeal, trimițînd intensiv la ideea de stratificare patrimonială, la noi nu e atît de natură temporală, nu are un caracter „heraldic". Pentru Blaga, tradiția, singura mare și adevărată tradiție, nu este altceva decît însăși matricea stilistică, definită de el ca un mănunchi secret de puteri eficiente :

> O tradiție în acest înțeles, de pulbere de oseminte așezată pe ambianța vieții, lipsește la noi. Tradiția noastră e de natură mai invizibilă ; ea nu permite decît o formulare metaforică sau metafizică. Tradiția noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potențele stilistice creatoare, neistovite, „magnifice ca în prima zi". Tradiția noastră e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. [22]

Pentru autorul *Trilogiei culturii,* deci, tradiția își dobîndește înțelesul deplin numai prin depășirea accepțiilor ce exprimă elaborări de neutră acumulare cantitativă ori funcții parțial-accidentale. De altfel, atunci cînd întîlnim și la noi atari delimitări, cu circumscrierea efectelor doar la sfera artei, sîntem fără îndoială în fața unui produs de împrumut, inerent condițiilor în care se făcea tot mai mult simțită circulația ideilor. Caracterul „istoric", muzeal, „heraldic" al tradiției, de care vorbea Lucian Blaga în menționata disociere, decurge cu evidență din frecventele confruntări care au avut loc în literaturile occidentale, confruntări de tipul : antic/modern, clasic/modern, vechi/nou, tradiție/inovație etc. Pe acest fundal, s-au cristalizat în principal două înțelesuri ale tradiției, de regăsit pînă tîrziu în teoria artei. Mai întîi, e de sesizat că, pentru creatorii al căror ideal vizează dimensiunea estetică a operelor trecutului, antice sau clasice, tradiția înseamnă acest ansamblu viu al valorilor de odinioară, ridicate la rangul de modele și perpetuu criteriu axiologic. În al doilea rînd, pentru creatorii îndreptați *programatic* spre „modern", tradiția reprezenta un normativ revolut, o condiție a anchilozării spi-

[20] *Ibidem,* p. 9.
[21] *Ibidem,* p. 11.
[22] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* București, Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 293.

ritului și operei [23]. Semnificativ ni se pare, însă, faptul că — la noi — tendința majorității comentatorilor a fost și este de a releva inadecvarea acestor limitări. În prelungirea unei practici mai vechi, așadar, Tudor Vianu semnala dizolvarea contradicției amintite în specificitatea categoriei mai largi a culturii, îndeosebi a culturii (formației, pregătirii) personale a artistului [24], adică în procesul „păstrării întru spirit" a valorilor trecutului — pentru a folosi expresia lui C. Noica [25]. La G. Călinescu, această idee se nuanțează prin sublinierea sensului de continuitate valorică : „Tradiția este continuitatea obiectivă pe care inteligența noastră o descopere, după săvîrșirea unei serii istorice, în fenomenele de cultură..." [26]. În sfîrșit, în termeni strict actuali, tradiția își revendică — pentru această funcție oarecum marcat de tezaurizare — și o calitate relaționară, cu o șansă a viitorului, cum afirmă Adrian Marino : „Soluția reală este, fără îndoială, *colaborarea* (s. aut. — n.n.), prin continuitate, recuperare și înaintare, în spiritul solidarizării istorice și perspectivei infinit deschise" [27] ; dar și o dimensiune filtrată — după Ștefan Aug. Doinaș — nu numai prin disponibilități spirituale, ci mai ales prin acel afect propriu creatorului, afect în măsură să asigure valorizarea prin proiecție retrospectivă :

> [...] într-o concepție cu adevărat modernă, tradiția nu poate fi decît opțiunea prin care investim niște valori ale trecutului cu girul propriei noastre sensibilități, acordîndu-le astfel dreptul de a circula, în clipa de față, prin aerul pe care-l respirăm, dreptul de a hrăni spiritul timpului nostru. Astfel, bineînțeles, tradiția nu există ca un corp de valori gata constituit și imuabil, ci doar ca *proiecție* (s. aut. — n.n.) a prezentului asupra trecutului nostru cultural, ca o sumă de germeni spirituali, cărora opțiunea noastră le recunoaște viabilitatea și le oferă o arie de acțiune. Tradiția este suma de valori ale trecutului, pe care apetitul nostru cultural le face vii și active, clipă de clipă, într-un spațiu determinat : prin ceea ce fac eu, eu îmi creez, necontenit, propria mea tradiție. [28]

Într-un sens oarecum apropiat, cu relevarea totodată și a metastazelor trimise dincolo de estetic, se pronunță Const. Ciopraga : „Dacă prin tradiție, în accepțiune largă, se înțelege ceea ce ne vine din trecut, tradiția reprezintă nu numai o lungă experiență, ci și o *adeziune* (s. aut. — n.n.) etică și spirituală" [29].

---

[23] Vezi și Ștefan Aug. Doinaș, *Poezie și modă poetică*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 206.

[24] Tudor Vianu, *Vizita poetului*, în *Opere*, vol. I. Antologie și note de Gelu Ionescu *et al.* Text stabilit de Cornelia Botez, București, Editura Minerva, 1971, p. 192—193.

[25] C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 11.

[26] G. Călinescu, *Cultură, tradiție, tradiționalism*, în vol. *Ulysse*, București, E.P.L. 1967, p. 464 și, în sens similar, art. *Tradiție înseamnă continuitate*, în vol. cit., p. 477.

[27] Adrian Marino, *Clasic și modern*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973, p. 398.

[28] Ștefan Aug. Doinaș, *lucr. cit.*, p. 207.

[29] Const. Ciopraga, *Permanențe și mișcare*, în vol. *Portrete și reflecții literare*, București, E.P.L., 1967, p. 309.

Din aserțiuni și intervenții ocazionale ori din confruntări de opinii și cercetări mai întinse, deși — încă — fără a beneficia de o sinteză în exclusivitate, conceptul modern de tradiție în spațiul etnic românesc a primit acum, se pare, un contur de evidentă stabilitate. Cel puțin în raport cu fenomenul inovației artistice, el a fost abordat pe un suport care permite o deschidere concludentă. Astfel, încă în 1971, Dumitru Matei acorda relației tradiție/inovație o accepție care, în cea mai mare parte a sa, îndeosebi la nivelul teoretizărilor, își păstrează valabilitatea. Se formulează, aici, explicit sensul tradiției ca depășind, în structura sa originară, spațiul esteticului, acoperind, așadar, un *ontologic orizont* al începuturilor :

Înțelegerea tradiției — sens larg — ca energie spirituală activă în istorie, ca forță generatoare a unui vast cîmp de implicații în evoluția umanității rezumă, indiscutabil, o reprezentare adecvată fenomenului. Din acest unghi de vedere, tradiția este, deopotrivă, și sursă de viață, și sursă de creație. Este sursă de viață pentru că, în calitatea sa de „memorie socială", fixează și conservă sensurile și direcțiile majore ale activității umane. [...] Este sursă de creație, pentru că degajă un autentic mesaj uman și propune o experiență evocabilă la nivelul tuturor epocilor istoriei umane.[30]

În ce ne privește, înțelegem amintitul orizont ontologic al conceptului în cauză ca fiind autentificat tocmai datorită mecanismului prin care tradiția este susținută și „argumentată" de dinamica vastului cîmp al specificului național, ceea ce face ca, în spațiul nostru etnic, în unitatea organică a tradiției, să fie prezente deopotrivă socialul, istoricul, eticul, artisticul ș.a.m.d. Reprezentînd ea însăși un strat al realității, al universului național, stratul creat ca edificiu autonom, dar avînd indestructibile legături specific estetice cu realul ontologic, arta dezvoltă ea însăși paradigmele socialului, istoricului, eticului etc. în ritmuri — pentru etnicitatea noastră, din motivele cunoscute — mult mai puțin estompate, deci mai „concret-conștiente" decît în alte părți. Misiunea social-patriotică a creatorului, abordată la noi frecvent (deși nu întotdeauna în termenii specificității estetice, dar în cei ai ideologicului, de unde ostentația locului comun lipsit de eficiență), își are explicația în această situație, tranșantă atunci cînd îmbracă haina „responsabilității". Redundanța cuvintelor nu maschează, totuși, un neadevăr.

Există, însă, aici, riscul confundării, suprapunerii „tradiției" domeniului „specificului național", și am văzut că Lucian Blaga a acceptat acest risc, într-o ultimă instanță, printr-o aparte inversare de roluri, atribuind „matricei stilistice" o calitate deosebită, aceea de a funcționa asemeni tradiției. Dar reducția este mai degrabă metaforică. Realitatea ultimă a specificului național ne apare, în fond, ca o *structură normativă* rezultată dintr-o îndelungată decantare de valori, caracteristice — unei anumite entități etnice — nu prin ele însele, ci *prin moda-*

[30] Dumitru Matei, *Tradiție și inovație în artă*, București, Editura Academiei, 1971, p. 13.

litatea de asamblare, prin sistemul relațional care le ordonează într-o definită organicitate. Însă o atare structură nu poate ființa, nu poate primi „forme" decît în condițiile existenței unor funcții de împlinire care, pe de o parte, să asigure elaborarea și, pe de altă parte, să readucă, prin decantare, noua „formă" creată în matca sa originară. Aceasta este, credem, locul tradiției, ca funcție de acumulare cu mișcare în dublu sens, avînd totodată caracter formativ prin chiar această dinamică a sa : modelează deopotrivă creația (prin susținerea sa cu valori, cu „sisteme de norme" [31], cu principii, cu imanența echilibrului relaționar etc.) și structura de bază (prin asimilare și reordonare, sub semnul proiecției vitale). De aceea, nu credem — alături de Dumitru Matei — că tradiția „este în același timp și *instrument* și *obiect de creație*" [32] (s. aut. — n.n.), fiindcă aceasta ar însemna acceptarea ei ca „materie" posibil a fi modelată, structurată, pentru a se constitui ca operă de artă. În realitate, cum știm, obiectul creației este altul, anume acel univers „latent" care, prin circumstanțele și efectele actului creator, devine artistic. Tradiția o regăsim, întotdeauna, pe ambele praguri („latent" — împlinit), ca mișcare (funcție) ce proiectează date ale structurii originare ; și invers.

[31] Florin Mihăilescu, *Semnificațiile unei controverse*, prefață la vol. *Tradiție și inovație*, p. VIII.
[32] Dumitru Matei, *lucr. cit.*, p. 24.

Relația text-cititor, dimensiune a narativității moderne

CORNELIU NISTOR
Universitatea din Timișoara

Se remarcă în ultimii ani, în cadrul atît de complex al poeticii prozei, în speță al naratologiei, o ușoară mutație ce nu poate fi trecută cu vederea, deși sînt încă absente mari aplicații analitice. Ne referim la una dintre dimensiunile fundamentale ale *considerării* și *reconsiderării* textului literar prin prisma unui element eludat cu totul din paginile didacticiste ale dicționarelor și lexicoanelor literare : *cititorul*. Or, este bine știut că o operă literară nu-și împlinește țelul suprem dacă între ea și cel căruia — cel puțin teoretic — îi este adresată nu se stabilește un anumit fel de relații, ce presupun din partea receptorului un cuantum de trei acte necesare : *descoperire*, *înțelegere* și *trăire*.

A apărut astfel, în ultimele două decenii, un adecvat cadru general de constituire și îmbogățire a feluritelor *poetici ale lecturii* ce apelează tot mai mult, în ultimii ani, atît la cîștiguri ale investigațiilor de tip structuralist și semiotic, cît și la mai noile încercări de cercetare a *structurii textului literar* prin procedee de tip sociologic [1]. De asemenea, nu trebuie neglijată nici contribuția grupului de teoreticieni și exegeți de la Universitatea din Konstanz, grupare cunoscută sub denumirea *Konstanzer Schule*, ai cărei promotori principali au fost Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser [2]. Simplificînd fenomenul la maximum, putem conclude că, în cadrul tuturor orientărilor de *poetică a lecturii*, *cititorul* se relevă a fi unul dintre principalii factori de integrare a operei într-un spațiu de comunicare cît mai larg posibil, ceea ce presupune o *lectură completă*, respectiv atît descoperirea sensului imediat (receptarea elementului *referențial*), cît și, mai apoi, identificarea *sistemului* creației, adesea ascuns sub aparența de linearitate a narațiunii. Este însă bine știut că cititorul — cel de ieri sau cel de azi — este îngrădit

---

[1] Vezi Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

[2] Semnificative pentru constituirea unei orientări moderne de *poetică a lecturii* sînt atît contribuțiile ceva mai vechi ale lui Harald Weinrich (vezi *Literatur für Leser*, Stuttgart, Kochlhammer Verlag, 1971), cît și lucrări, azi de circulație europeană, ale lui Wolfgang Iser (*Der implizite Leser*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972 ; *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976) și, mai ales, versiunea franceză a scrierii programatice a lui Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978). Relevante sînt și studiile apărute relativ recent în numărul 39 al revistei *Poétique*, al cărui cuprins întrunește nume ca Lucien Dällenbach, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Rainer Warning și Harald Weinrich.

în dezvelirea *totală* a operei atît datorită unor factori subiectivi (nivelul formației și obișnuințelor sale intelectuale), cît și datorită unor factori obiectivi, aceștia din urmă cuprinzînd adesea și *distanța la care scriitorul îl ține pe cititor față de text.* Cu cît cititorul este mai atras, *implicat,* în sistemul polisemantic al textului, cu atît crește posibilitatea realizării unei *lecturi complete.*

Credem însă că fenomenul menționat trebuie, în primul rînd, privit din perspectiva apropierii sau depărtării scriitorului însuși față de textul său, *poziția* acestuia *în text* jucînd un rol hotărîtor în favorizarea sau împiedicarea unei lecturi complete. Nu întîmplător, comentînd două eseuri sartriene mai vechi — *Situation de l'écrivain en 1947* și *Pour qui écrit-on?* (ambele publicate de Sartre în cartea sa din 1948 *Qu'est-ce que la littérature)* —, Ioana Em. Petrescu [3] constată, din perspectivă istorică, că evoluția relației dintre *autor* și *text* este cea de la o poziție de *exterioritate* la una de *interioritate,* totodată de la o atitudine de gratuitate și de subiectivitate față de propria creație înspre o atitudine modernă de *implicare* a sa în structura și mesajul operei. Referindu-se la proza cu structură tradițională, Ioana Em. Petrescu afirmă că, în asemenea cazuri, „naratorul intern sau naratorul absent prin tonul și prespectiva din acțiune, dar dezvăluit comentariului este un personaj matur și înțelept, indiferent de vîrsta reală a autorului, a cărui mască în operă o reprezintă" [4]. Astfel, indiferent dacă ne oprim asupra primelor romane propriu-zise ale lumii europene — *Dafnis și Cloe* al lui Longos și *Etiopica* de Heliodor — sau asupra unor mari romane ale realismului *clasic* (Balzac, Flaubert, Thackeray, Tolstoi, Șolohov, Roger Martin du Gard etc.), se remarcă existența cîtorva elemente de natură *compozițională* ce atestă *situarea conștientă a autorului în afara universului narat, fenomen* ce influențează și pe cititor în relația acestuia cu textul. Atît timp cît *narațiunea* se supune unor *convenții* vizibile, iar cititorul, influențat pe această cale de autor, rămîne conștient de aceasta, procesul *implicării* ambilor în text constituie, din punct de vedere diacronic, doar un deziderat neîmplinit.

În ce constau de fapt elementele care, într-un anumit context narativ, creează o *distanță* între *text* și *cititor?* În primul rînd, *dimensiunea temporală* a narațiunii, definită astfel de Ioana Em. Petrescu: „Este vorba, așadar, de o *exterioritate temporală* a momentului — sau a ceremonialului — narării în raport cu timpul — depășit — al evenimentului narat. Eventuala coincidență narator-erou e, în acest caz, pur nominală, menită doar să facă istorisirea credibilă, pentru că, datorită decalajului între timpul acțiunii și timpul narării, perspectiva încetează să fie dată de trăirea din interior, de privirea limitată a eroului și — ulterioară fiind — devine o perspectivă externă, detașată, ordonatoare și, în ultimă instanță, *impersonală* a celui care nu se mai

[3] Vezi Ioana Em. Petrescu, *Tehnica romanescă între mecanica newtoniană și relativitatea generalizată,* în *Echinox,* an. XI (1979), nr. 10, p. 9.
[4] *Ibidem.*

află *în* miezul existenței, ci o contemplă, eliberat, *din afară*"[5]. În afară de această obișnuită delimitare între *timpul narării* și *timpul narat*, o posibilă istorie a textului narativ nu ar putea trece cu vederea, după opinia noastră, tocmai acele pasaje, fragmente, intervenții, formule stilistice cu vădită funcționalitate *auctorială*, elemente care, în ultimă instanță, se integrează și ele *convenției*. „A scrie și a citi sînt cele două fețe ale aceluiași fapt istoric, iar libertatea spre care ne îmbie scriitorul nu este deloc o pură conștiință abstractă de a fi liber", scria J.-P. Sartre[6], intuind relația *directă* ce trebuie să existe între cititor și textul operei. Libertatea de a-și alege fiecare cititor un *traiect propriu* de-a lungul textului, a fost însă, veacuri și chiar milenii de-a rîndul, limitată tocmai de către *autor* prin tradiționalele *introduceri, precuvîntări, expoziții, pretexte narative* (două exemple : ciuma de la Florența în *Decameronul* lui Boccaccio sau nopțile Șeherezadei în *O mie și una de nopți*), întreruperi *auctoriale* ale fluxului narativ (romanul *Tom Jones*, de pildă, abundă în asemenea *intertexte* ale autorului), apoi diverse *explicații de subsol* (cf. *Însemnări din subterană* al lui Dostoievski) sau adăugiri de felul *Scării numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare* în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir.

Spre exemplificare, apelăm la un fragment din celebra *Precuvîntare* a lui Rabelais la romanul *Gargantua* : „După exemplul cîinelui acestuia se cuvine să fiți înțelepți, ca să puteți adulmeca, amirosi și aprețui aceste frumoase cărți pline de grăsime, — sprinteni la hăituială și cutezători la încontrare ; apoi, prin sîrguincioasă lectură și meditațiune stăruitoare, să fărîmați osul și să sugeți substantifica măduvă — [...] cu speranța nestrămutată că zisa citanie o să vă istețească și o să vă-ntărească ; pentru că într-acestea alt gust veți afla și învățătură mai abscunsă ce o să vă dezvăluie tare mari arcane și misteruri grozavnice, atît în ceea ce privește credința noastră cît și cu privire la starea politicească și viața iconomică"[7]. Rabelais oferă în fragmentul de față un autentic *model de lectură* specific Renașterii, deci acelei epoci în care funcției de divertisment a textului narativ i s-au alăturat cea gnoseologică și cea satirică. Scriitorul renascentist, în spiritul formației sale umaniste, propunîndu-i cititorului *un anumit traiect de lectură* — ce solicită, evident, mai mult rațiunea și spiritul critic decît factorul estetic și emoțional —, îl îndepărtează de fapt pe acesta de posibilitatea de a se *integra* și a *descoperi* în întregime semnificațiile operei, o creație care este în primul rînd *literatură*, și încă o *mare literatură*, cum remarca și Bahtin în cartea sa despre Rabelais. Cu atît mai mult, cu cît din punctul de vedere al unei *receptări estetice complete* a lui *Gargantua și Pantagruel*, modelul de lectură propus de romancier poate deveni, de-a lungul timpului, chiar un *contra-model*. Schițînd *in nuce* o adevărată *poetică a lecturii* pe care o interpune în-

[5] *Ibidem.*
[6] *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 90.
[7] Rabelais, *Gargantua*, traducere de Romulus Vulpescu, București E.L.U., 1962, p. 11—12.

tre cititor și text, scriitorul umanist îl rupe de fapt pe primul de ceea ce am putea numi *dialogul intim cu opera*, aceasta din urmă pierzînd din acuta tensiune metatextuală, actul lecturii riscînd să devină în sine doar un act de simplu amuzament intelectual.

Un fenomen similar apare și în cazul literaturii realismului de structură și tradiție balzaciană, în virtutea poziției de *narator omniscient* a autorului ce se intercalează ca *mediator* între cititor și evenimentul, respectiv „istoria" relatată. Cunoscutul postulat al lui Balzac — „Romancierul trebuie să zugrăvească societatea franceză *așa cum e ea*, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cît de perfect posibil și indiferent față de protestele publicului, înspăimîntat că se vede zugrăvit pe sine" — nu este altceva decît un alt model de situare *conștientă* a scriitorului în afara contextului evenimențial propriu-zis. Că, în realitate, lucrurile nu au stat chiar așa în cazul lui Balzac însuși, este o cu totul altă problemă. Interesează aici doar *tehnica narativă*, respectiv *perspectiva* din unghiul căreia se construiește narațiunea, factor ce îl poate apropia sau depărta pe cititor de text. Bineînțeles, în limitele largi ale *convenției* dintre scriitor și cel care-i receptează opera.

În secolul nostru se produce abandonarea parțială a unor asemenea tehnici și procedee narative, se produce renunțarea la poziția demiurgică a naratorului omniscient, adoptîndu-se implicit procedeul atît de răspîndit azi — al *situării în text* a autorului —, fenomen detectabil în proza unor Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Saul Bellow, iar la noi, în parte, întîi la Camil Petrescu, apoi și la alți prozatori ce renunță *conștient* la formulele prozei tradiționale. „Prin Hortensia Papadat-Bengescu și mai ales prin Camil Petrescu, Anton Holban, M. Sebastian, M. Blecher, M. Eliade, Ion Biberi și alții romanul românesc al anilor '30 se schimbă foarte mult, în sensul modernității. Noii romancieri vor să fie (și reușesc adesea) în pas cu noutatea genului pe plan european, cu alte cuvinte «sincronici», după expresia folosită de E. Lovinescu și devenită celebră în epocă" [8], afirmă Nicolae Manolescu, remarcînd și faptul că „în linii mari, noul roman românesc din deceniul 4 este autobiografic, psihologist și experimental, [...]" [9], ceea ce presupune implicit renunțarea la vechile *perspective narative* și adoptarea procedeului situării autorului *în interiorul textului*, devenind el însuși — chiar și în poziție de *narator* — un *descoperitor al textului* (sau al *textelor*), așa cum se petrece, de pildă, în cazul *lecturii* scrisorilor lui Ladima.

Ce determinase însă, la scară europeană, asemenea mutații ale *structurilor narative?* Fenomene multiple, ale căror origini trebuie căutate în sistemele de gîndire și în noile atitudini estetice din perioada imediat postdostoievskiană, în contextul procesului de respingere a pozitivismului și evidențelor de tip newtonian, de renunțare la practicile

[8] În vol. colectiv *Istoria literaturii române. Studii*, București, Editura Academiei R.S.R., 1979, p. 256—257.

[9] *Ibidem*, p. 257.

naturaliste în spațiul literar al sfîrșitului de veac XIX și începutului de veac XX. Adoptarea unei perspective *relativiste*, adesea *subiective*, *psihologizante*, adoptarea viziunii *infinității* și *paradoxalității* lumii, considerarea ființei umane ca *univers complex și contradictoriu* [10] (este cunoscută influența conjugată a viziunii dostoievskiene, a filozofiei lui Nietzsche, a muzicii lui Wagner și a intuiționismului lui Bergson asupra spiritualității moderne în primele decenii ale veacului nostru) au determinat modificări substanțiale și la nivelul structurilor epice, sintetizate astfel de Ion Vlad : „De la 1920 încoace, cu premise considerabile în proza lui Kafka și a lui Proust, romanul își reformulează mai toate categoriile, abandonînd (din poetica tradițională) criteriile desfășurării cronologice (un timp strict exterior), ale dezvoltării în succesiune a evenimentelor, propunînd structuri complexe, ramificate, pînă la impresia de planuri labirintice sau pînă la exersarea unor structuri poligonale, adevărate echivalente ale unei compoziții polifonice" [11], procese ce implică și apariția mai multor *perspective narative* în una și aceeași creație. *Autorul* ajunge să depășească și să renunțe conștient la poziția univoc-simplistă din romanul tradițional, dispersîndu-se în persoana mai multor personaje sau chiar a *mai multor* naratori. Toate aceste fenomene modifică treptat și atitudinea *cititorului* față de *text*.

Suprimarea cuvintelor introductive, a intervențiilor auctoriale, a poziției de omniscientă a naratorului facilitează *contactul nemijlocit al cititorului cu textul*, favorizînd descoperirea *personală* a tuturor sensurilor pe care opera, uneori chiar independent de autor, le oferă. Se poate afirma că destinul textului se identifică atît cu destinul spiritual al autorului în momentele creației, cît și cu cel al cititorului *în timpul actului lecturii*.

S-a ivit astfel, la nivelul structurii narative, un nou tip de *obiectivitate*, care în loc să-l depărteze pe scriitor de text, păstrînd impresia de *impersonalitate* (în accepțiunea principiilor flaubertiene), dimpotrivă, îl absoarbe și-i anulează *personalitatea sesizabilă* în favoarea unei *personalități autonome a textului în sine*. Este cazul lui Franz Kafka care, după opinia lui Claude-Edmond Magny, se pierde cu totul în labirintul semnificațiilor din *Castelul*, roman ce „începe de fapt ca un «Ich-Roman», o istorie la persoana întîi. Și, chiar dacă se insistă asupra acestui element, eroul K. este cel care-l absoarbe și-l domină pe Franz Kafka" [12]. Fenomenul nu este singular, el se întîlnește și la Camus, ca și la Joyce, dar mai ales în „noul roman francez" în cazul căruia *actul lecturii* se află la polul opus unui simplu amuzament intelectual. Actul lecturii nu mai este dominat de senzația — desigur convențională — că există între cititor și text un autor care știe *de la început totul*, un autor în

[10] Vezi Hans Hinterhäuser, *Fin de Siècle*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

[11] Ion Vlad, *Preliminarii la o poetică a romanului*, în volumul colectiv *Literatura în actualitate*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 147.

[12] Claude-Edmond Magny, *Essai sur les limites de la littérature*, Paris, Payot, 1968, p. 162.

postura unui ghid grijuliu care, cu siguranță, îl va putea scoate pe cititor la liman după o îndelungată și tensională rătăcire prin „labirintul" unui text modern. În multe din operele epice ale secolului nostru, *ghidul* pare că lipsește, nu i se mai simte prezența *în text*, cititorului rămînîndu-i doar posibilitatea de a-și alege singur o cale (sau *mai multe)* de descoperire a sensurilor. Nu întîmplător, același Sartre milita pentru edificarea unui roman „metafizic", care „să îmbrățișeze din interior condiția umană în totalitatea sa", un roman în care scriitorul „să-l pună pe cititor în contact direct cu obiectul" [13]. Parafrazîndu-l pe Jean Ricardou care afirma odată că literatura modernă constă în „tot ceea ce tinde să facă din roman aventura unei relatări" [14], putem spune că ea mai constă și în *tot ce tinde să facă din roman aventura unei lecturi.*

Nici literatura română, firește, nu este străină de fenomenele menționate, cu atît mai mult cu cît *vocația narativității* s-a impus ca o tendință fundamentală, dar nu și exclusivă („lirismul" a coexistat adesea cu „epicul" în literatura română, cu precădere pînă la apariția lui *Ion),* a prozei românești. „Pe o mare întindere, proza românească este narativă, ceea ce înseamnă că farmecului vocii, gestului sau măștii, rostirii *stricto sensu* li se caută echivalențe scriptice", constata Const. Ciopraga [15]. „Echivalențele scriptice" iau, în secolul nostru, calea experimentului, înscriindu-se într-un fenomen mai vast de „sincronism" artistic, începînd cu generația de romancieri menționată de Nicolae Manolescu și cuprinsă, sugestiv, de același critic sub genericul denumit „noul roman" [16]. De-a lungul istoriei romanului românesc modern, de la Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și Anton Holban pînă la romancieri contemporani ca Ștefan Bănulescu, D. R. Popescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Constantin Țoiu și Sorin Titel, experimentul și noutatea de moment s-au transformat în certe împliniri și pe această cale a *asimilării și dispersării autorului în interiorul textului,* implicit a facilitării *dialogului direct și personal al cititorului cu universul narațiunii.* Neîndoios, fenomenul nu oferă neapărat cititorului satisfacții superioare în comparație cu cele oferite de structura *univocă* a romanului tradițional, acestea fiind în ultimă instanță determinate de valoarea intrinsecă a operei respective, de capacitatea particulară a fiecărui autor în parte de a produce *literatură.*

Astfel, de la *Desculț, Morometii* sau *Marele singuratic* — creații în care naratorul, uneori identificabil cu autorul, este *unic* (avem de-a face, sub aspect stilistic și compozițional, cu *proze ale unei singure voci)* — pînă la *Bunavestire, Cartea Milionarului, Orgolii* sau *Clipa cea repede* se produce în proza românească un proces de *multiplicare a naratorilor,* la nivelul structurii uneia și aceleiași opere. În romanul lui Nicolae Breban, *Bunavestire,* ipostazele naratorului sînt din ce în

[13] Jean-Paul Sartre, *op. cit.,* p. 171.

[14] Vezi vol. colectiv *Positions et oppositions sur le roman contemporain,* Paris, Klincksieck, 1971, p. 143.

[15] *Personalitatea literaturii române,* Iași, Editura Junimea, 1973, p. 58.

[16] *Istoria literaturii române. Studii,* vol. cit., p. 256.

ce mai numeroase, pe măsură ce fluxul evenimentelor înaintează tot mai precipitat înspre sfîrșitul ridicol al lui Grobei — personajele au un apetit deosebit pentru *a evoca* și *a povesti*: de la soții Crăiniceanu la ampla corespondență rămasă de pe urma decedatului Mihi (un veritabil „roman" inclus în roman) și-apoi la evocările fadei Petronela de la Vatra-Dornei. Fiecare personaj are ceva de povestit, tinzînd să devină un *narator cu o personalitate proprie*, romanul lui Nicolae Breban, ca și *Cartea Milionarului* al lui Bănulescu (în care se întîlnește o modernă alternanță între stilul indirect-liber al unui narator care doar pare atoateștiutor și stilul *la persoana întîi* al *narațiunii* Milionarului), creații cărora li se alătură firesc și *Clipa cea repede* al lui Sorin Titel, constituie, fiecare în parte, *romane ale mai multor voci narative*, ceea ce permite romancierilor să privească evenimentele *din interior*, sporind iluzia autenticității ficțiunii. Totul pare să se petreacă, chiar și *actul genezei narațiunii*, sub ochii avizi ai cititorului care atunci, în timpul *actului lecturii*, trăiește tensiunea *descoperirii* alături de personajele „cititoare" situate, bineînțeles, în text.

Nu întîmplător, în *Clipa cea repede* — roman ce constituie prin el însuși un autentic elogiu adus românescului har de *a povesti* —, ca la un Han al Ancuței situat, de astă dată, în ținutul neaoș bănățean dintre Lugoj și Făget, personajul-confident Nușca rostește chiar de la început magicul îndemn: „Nu-i nimic, povestiți, povestiți mai departe! Nu mai pot de nerăbdare să aflu ce vi s-a întîmplat!" [17], întregul roman transformîndu-se apoi, treptat, într-un lanț de *narațiuni (povestiri* în adevăratul înțeles al cuvîntului) ce diferă sensibil între ele, în funcție de personalitatea temperamentală și intelectuală a naratorului-personaj. Asfel, evocările seraficei și blîndei Ana despre figura pitorească a mamei ei se diferențiază net de povestirile personajului Cornel despre „domnul director". Vocea auctorială se strecoară cîteodată printre tonalitățile diverse, fără a leza însă armonia întregului și nici autonomia fiecărei *povestiri* în parte. Ba mai mult, în capitolul *Desideriu*, vocea auctorială, adoptînd formula *persoanei a doua*, devine *una* dintre *multele* voci naratoare ale textului: „[...] plouase sus la munte, apele veneau mari și tulburi, pe cerul spălat parcă de ploaie alergau fără odihnă norii; înfloriseră castanii și un miros pătrunzător, dar, în același timp, gingaș și dulce înfiora nările și tu, Desideriu, alergai cît te țineau picioarele, întorceai capul din cînd în cînd să vezi dacă urmăritorii tăi n-au rămas de-acuma în urmă. Nici vorbă de așa ceva, ei sînt chiar în spatele tău, nu mai au mult pînă să te ajungă; simțeai parcă răsuflarea lor fierbinte în ceafă" [18].

În sînul unei asemenea colectivități — cum este cea evocată în romanul lui Sorin Titel, uneori la dimensiuni ce vizează miticul (cf. „istoria" salbei de galbeni a mamei domnișoarei Ana) —, *a nara* și *a evoca* întîmplări din trecut constituie dimensiuni fundamentale ale existenței, ceea ce și explică firescul genezei *din interior* a povestirilor, fapt

[17] Sorin Titel, *Clipa cea repede*, București, Cartea românească, 1979, p. 7.
[18] *Ibidem*, p. 190.

ce permite scriitorului renunțarea la formulele narative tradiționale. Cititorul este captivat tocmai de procesul ivirii *sub ochii lui*, în timpul *lecturii*, a unei *narațiuni* din cuprinsul altei *narațiuni*, nemaifiind necesară mijlocirea autorului prin procedee multiseculare. Povestirile cumulate în *Clipa cea repede* se organizează astfel în reflectarea *textuală* a unui ciclu vital caracteristic unei colectivități românești dintr-o anumită epocă istorică.

În context universal, și proza românească a cîștigat deci, în ultimul deceniu, din intenții de experiment, cîteva mari împliniri ce vizează, la nivelul structurii narative, tocmai anularea convențiilor livrești tradiționale, conferind totodată *narațiunii* noi dimensiuni, în contextul cărora *c i t i t o r u l* are misiunea de a identifica *s i n g u r* propriul lui univers.

Ştefan Bănulescu: *Dropia*

IERONIM TĂTARU
Casa corpului didactic, Ploieşti

În *Dropia*, singura lămurire privitoare la timpul obiectiv al naraţiunii este dată de unul dintre personajele povestirii, Miron : „Pe la noi, aşa de mult doar Ivăncel a alergat ca să i se dea răsplata făgăduită pentru braţul pe care şi l-a pierdut *acum zece ani la Mărăşeşti*“ (s.n.)[1]. Întîmplările din nuvelă, presupuse reale, se petrec, deci, spre sfîrşitul deceniului al treilea al secolului nostru. Aparţin însă *prezentului* acţiunii numai faptele referitoare la drumul în noapte al locuitorilor unei aşezări din Bărăgan către enigmaticul loc *la dropie*. Aceste fapte, deşi au, cum vom arăta, o semnificaţie distinctă, constituie mai mult pretextul naraţiunii ; acţiunea povestirii — mai bine zis principala ei desfăşurare epică — este alta şi ea se răsfrînge în timpul naratorului care *reînvie* două istorii mai vechi de dragoste, proiectîndu-le pe fundalul vieţii satului : istoria iubirii lui Miron pentru fata numită „verişoara“ şi aceea a iubirii Victoriei pentru Miron.

Personajului central, Miron, îi revine şi partitura cea mai întinsă a naraţiunii. Eroul se confundă, pînă la un punct, cu povestitorul. Nu este însă vorba de o identificare a sa cu naratorul, pentru că observăm, pe de o parte, intervenţia sporadică a autorului, care preia rolul povestitorului, intervenţie uneori clară („Un timp s-a auzit numai iarba ştergînd burţile cailor... *Treji se arătau cel care vorbise despre secetă, apoi străinul care călărea alături de el şi-i asculta spusele, precum şi cel dintr-o margine a grupului din faţă*“... s.n.), alteori ambiguă („Se auzea iarba ca mai înainte“), pe de altă parte, „trecerea“ naraţiunii, pentru a fi dusă mai departe, la alte personaje : Corbu, care transpune fapte cunoscute în legendă, aureolîndu-le poetic ; *străinul*, care vrea să pătrundă tainele unei lumi, pentru el necunoscute, incitînd, prin întrebările sale, pe Miron să se destăinuiască, iar pe Corbu să-şi spună „basmele“ cu ziceri adesea aforistice, care devin, pentru lectorul-receptor, indici pentru dezvăluirea sensurilor posibile ale naraţiunii ; *spionul Mariei Tereza*, reprezentant al *neamului lui Dănilă*, a cărui prezenţă iscoditoare în preajma lui Miron, semnalată de acesta din urmă *străinului*, determină şi precizarea relaţiilor dintre personajul povestitor şi numitul neam.

---

[1] Citäm din volumul : Ştefan Bănulescu, *Iarna bărbaţilor*, Nuvele, Ediţie definitivă cu o *Addenda* cuprinzînd *Cîntece de cîmpie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1979 (Biblioteca de proză română contemporană).

„Vocile" care se aud în povestire — dacă lăsăm la o parte scurtele intervenții ale autorului, integrate atmosferei narațiunii —, acelea ale oamenilor *treji*, sînt, în ordinea amploarei și frecvenței lor, vocile personajelor Miron, Corbu, *străinul, spionul Mariei Tereza*, întrerupte, cînd și cînd, de mișcarea prin ierburi a oamenilor călări, cît și de trecerea ascunsă prin stepă a *neamului lui Dănilă*. Dinspre cei aflați în „convoiul lung de călăreți și căruțe care-i urma pe *vorbăreții* din față *nu se auzeau alte zgomote mai pline decît acelea ale ierbii, ca și cum oamenii care străbăteau noaptea cîmpul ar fi mers dormind*" (s.n.). Vocile acestora din urmă nu se aud deci, deși ei aparțin, ca și Miron, Corbu, *străinul, spionul...*, categoriei personajelor *prezente*, toate înaintînd spre locul numit *la dropie*.

Altă categorie de personaje, în afara celor prezente, o formează cele *evocate* în istorisirile lui Miron și Corbu. Personajele evocate (în legătură cu istoria, întîmplările, tradițiile și obiceiurile satului) sînt fie episodice (fetele lui Arșunel, Fuierea, nevasta lui Fuierea, Ivăncel, „gloaba de moș" care „începuse să se țină după fete tinere", „văduvele cu dragostea netrăită", „neamurile" satului, „unchiul Matei", lăutarul Nicu al Brăilei, vătășelul Dudulină, Paminode, fetele de măritat din neamul lui Sălcău, băieții care, în noaptea din ajunul Anului nou, ies „să vadă fetele" ș.a.), fie angajate în evenimentele care alcătuiesc nucleul povestirii și aflate în relație directă cu personajul pe care l-am numit central, Miron *(verișoara,* Victoria, Petre Uraru).

Lucrători ai cîmpului, care se uitau „prea des la cer cu praf în ochi", oamenii din *Dropia* au existența determinată de trei dintre elementele naturii : pămîntul, apa și soarele. Viziunea lor asupra acestor elemente este mitică. Este viziunea unor oameni în viața cărora „Locul suprem îl ocupă agricultura [ce] prezintă un caracter periodic, adică ea constă dintr-o alternanță a vieții și a morții" [2], a creației și noncreației.

Dacă în relația dintre pămînt, apă și soare se păstrează echilibrul, existența personajelor din nuvelă nu este periclitată ; atunci cînd acest echilibru se rupe, cînd soarele (focul) domină pămîntul care ascunde apa, condiția lor devine tragică. Seceta este urmarea ruperii echilibrului amintit. În *Dropia*, este descrisă seceta „care a ținut din săptămîna Floriilor pînă spre toamnă". Apa a fugit „mai la adînc". În fîntîni n-a rămas decît „cîrloi de nisip".

Desfacerea echilibrului elementelor naturii corespunde, în plan uman, desfacerii unității familiei, reflectată de episodul narațiunii care prezintă destinul soților Fuierea. În vremea secetei, „lui Fuierea îi fugise nevasta de foame și de sete. Nu se știe cu cine. El zicea că o luase un vîrtej, într-o zi de amiază". Bărbatul a căutat-o pretutindeni, venind „înapoi în fiecare noapte, să vadă dacă nu cumva i s-a întors nevasta în lipsa lui. Făcuse cărare tot alergînd cu calul dintr-o parte în alta... În toiul secetei, Fuierea n-a mai venit... Iar pe locul unde bătuse me-

[2] Claude Lévi-Strauss, *Antropolgia structurală*, București, Editura Politică, 1978, p. 266.

reu calea, s-a surpat pămîntul... Unii ziceau că l-au cam auzit în cîte-o noapte pe Fuierea, mergea cu calul pe sub pămîntul cărării și-și căuta mai departe nevasta".

Eroul aleargă să restabilească unitatea familiei, mișcarea sa în spațiul nemărginit al cîmpiei devenind, asemeni aștrilor, perpetuă.

Seceta determinase, așadar, de-crearea, distrugerea. Ploaia recreează, reînvie. Opoziția secetă-ploaie este dialectică. Există în orice sfîrșit un început.

Coborîrea într-un timp mitic este sugerată de referirile la originea lucrurilor. „A fost o secetă că și luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, așa, ca un bănuț de ou" ; „Era oul începutului și sfîrșitului..."

Într-adevăr, după secetă „a venit o ploaie de cincisprezece zile și a crescut iarba asta mare prin care călcăm acuma cu caii. Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august — toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcîmii ca-n aprilie și se coc strugurii de toamnă... Au roit albinele în septembrie și și-au făcut stupi în crăpăturile despicate de secetă de la stîlpii porților".

Imaginea dominantă este, de această dată, a creației, a unui univers fertil. Peisajul este edenic, pur, cu vegetație luxuriantă și cu păsări fără număr. Fete goale se scaldă candide în iarba înaltă, acoperită de rouă pînă spre miezul zilelor de toamnă. Prepelițe și prigorii le întovărășesc, atingîndu-le și desfătîndu-le simțurile. Tabloul este vrednic de penelul unui Henri Rousseau-Vameșul : „Iarba ne ajunge la umeri. S-a umplut pămîntul de prepelițe. Roua ține pînă spre amiază. Cînd s-o face ziuă, dacă ți-e cald, intri în iarbă și te scalzi. Așa fac fetele lui Arșunel, fug dimineața din așternut, aleargă pe cîmp și intră unde iarba e mai mare. Le zboară prepelițele pe la subțiori și le cîntă prigoriile cu gușă roșie pe la ascuțișurile pieptului."

Vegetația abundă, ivindu-se pînă și în trunchiurile uscate ale copacilor. Natura recuperează timpul în care seceta i-a întrerupt curgerea : „...după ce a plouat cît a plouat, am ieșit și eu la marginea satului înspre locul unde rămăsese casa părăsită a lui Fuierea. În curte, el avea un plop înalt, plin de pămînt pînă sus, că-l bătea tot anul praful adus de crivăț. După secetă, zic, cînd nu mai era nici Fuierea, nici nevasta lui, am văzut cu toții la încheieturile crengilor de sus maci roșii, înfloriți. Se vedeau de departe, înalți ca niște tufe, printre crengile plopului. Iar plopul era uscat de sus pînă jos".

În aceeași mitică perspectivă, creației îi urmează exodul, trecerea în masă a „neamurilor" spre pămîntul făgăduinței, numit *la dropie*. Acesta este un loc necunoscut : „Acolo unde mergem acum nu știu ce e, n-am fost niciodată". Capătul drumului se află la ieșirea din noapte. „Cocoșii din căruțele convoiului au început pe rînd să cînte", vestind dimineața. Ajunși *la dropie*, oamenii trebuie să aibă „mintea trează", să poată *vedea* „porumbul sau soarele". Textul sugerează un cult al Soarelui, prezent, cum vom vedea, și în mitul dropiei.

În *Dropia*, secvențele narative sînt dispuse în „spații epice" care includ mitul, legenda și basmul sau fac referiri în geneza și la circulația lor, la incantația magică, povestirea aflîndu-se, de obicei, la punctul de incidență al fantasticului cu realul, purtătoare uneori a unui simbol sau simbolizînd, metatextual, destinul unor personaje.

Eroii nuvelei numesc toate aceste proiecții ale realului în imaginar „basme" sau „povești", pe care le concep nu ca pe niște istorii false, ci adevărate, cu semnificații distincte.

Privite în ansamblul lor, ca și în relațiile, adesea ascunse, dintre ele, „basmele" din *Dropia* relevă valori și permanențe ale culturii populare. „Poveștile astea — arată Victoria — nu albesc cu iarna și nu trec odată cu anii. Vorbe cu ziua și cu ceasul, destule..."

Drumul *la dropie* constituie un eveniment de seamă al vieții satului, așteptat, pregătit, în tăcere, cu minuție și desfășurat după anumite reguli, ca un ceremonial, nu sacru, ci laic. Este drumul exodului în *noaptea* care constituie totodată timpul propice dezvăluirii mitului basmului sau legendei ; acestea (mitul, basmul, legenda) sînt toate împărtășite *străinului*, adică unuia care se inițiază în lumea spirituală a satului.

Miturile — precizează Mircea Eliade — „nu trebuiesc recitate decît în cursul unui interval de timp sacru (în genere *toamna* sau iarna, și numai *noaptea). Acest obicei s-a păstrat chiar și la popoarele care au depășit stadiul culturii arhaice*" [3] (s.n.). Observația se verifică și în cazul nuvelei *Dropia*. Oamenii merg *la dropie* în *toamna* care a urmat secetei, iar istoriile lor sînt spuse *noaptea*. Străinul îl simte pe Miron „că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă". Miron arată că noaptea, cînd nu-și văd fețele, oamenii pot comunica mai bine între ei, folosind expresia plastică revelatoare. „Am spus așa — răspunde el *spionului* care voia să-i lumineze o comparație — ca să înțeleagă omul mai repede, că-i noapte și nu mă vede la față". Starea de ivire a mitului, ca și a legendei sau basmului, este cea de somnie. Corbu, personajul nuvelei care *creează* istorii legendare sau fantastice, spuse apoi de el sau de alții, pare că doarme, întins pe spinarea calului său ; atunci însă „mintea îi umblă cu basme", iar din splendida-i mărturisire alegorică aflăm că el „nu vede prea departe și aleargă cu calul să prindă ceea ce nu poate lua cu vederea". Lumea basmului în care trăiește este pentru el, ca și pentru orice rapsod popular, o lume reală. Către zori, Miron îl îndeamnă să-și schimbe cîntecele și să vorbească și el ca oamenii, iar *străinul* „vîră o vorbă ca să-l aducă pe Corbu mai aproape de ziuă".

Mitul — de exemplu, mitul „facerii" și „desfacerii", al „oului începutului și sfîrșitului", întruchipare, cum am arătat, a unor sensuri smulse existenței —, care constituie, după definiția lui Lucian Blaga, „o metaforă dezvoltată ce poartă amprenta unui stil" [4], coexistă, în nuvelă, cu incantația magică. Fără să constituie un factor creator de stil, magicul

---

[3] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 10.
[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 402.

„îmbibă" cultura populară, „care îl absoarbe așa cum buretele se umple de apă" [5].

Mitul dropiei este solar, dropia fiind înfățișată ca o zeitate feminină ; are „un cap de șarpe", care, „printre năluci verzi de ape", pare „de vultur", „*Cu pletele galbene*-n jur / *La gît cu soarele roată...* / *Cu piept și sfîrcuri* de fată, / Cu coroană de regină..." (s.n.) [6].

Așa cum nu te poți uita în soare, nu te poți uita nici la ea. E greu s-o zărești. Și mai greu este s-o prinzi, chiar dacă afli „clipa potrivită", cînd e polei, și cînd ea are „aripile îngreuiate, ca albatrosul lui Baudelaire, și „nu poate zbura". Atunci, dacă încerci să pui mîna pe ea, îți scapă „prin degete", „ca șarpele rece".

Alegoria din oratia tradițională de nuntă e întîlnită în *Cîntece de cîmpie* într-o altă versiune : „Am cîntat dropia-n soare / Că eram de-nsurătoare. / Mi-am dus mîna peste cîmpi / Printre praf și printre ghimpi : / Am vîrît mîna în cer / Și am dat, vara, de ger. / Mi-a degerat mîna toată : / O-ntisesem după fată, / Cînd s-o fur — prin degete / Mi-a trecut șarpele rece".

Mitul dropiei simbolizează aspirația permanentă spre frumusețea intangibilă. Multe din personajele nuvelei se definesc în raport cu această aspirație. Istoria lui Miron este aceea a încercărilor eșuate de a afla fata pe care o striga cîndva seara la poartă și căreia îi zicea, „de ochii lumii, *verișoară*" (personaj care, confundîndu-și imaginea cu aceea a dropiei himerice, este, în nuvelă, și prezent și absent ; despre acest personaj se vorbește mereu, dar, de văzut nu-l vede nimeni). „Miron — observă Victoria — *vrea să vadă dropia*. Azi — zice el — sînt nouă ani, dacă nu mai mult, de cînd *am făcut încercarea s-o văd...*" (s.n.).

Petre — arată tot Victoria — „*n-a văzut niciodată dropie*" (s.n.). Mai mult, Petre *nu poate* să vadă dropie, pentru că, precizează Corbu, „El prețăluia paiele cu răboj de aur. Zodiile lumii le mutase pe un băț din ogradă ... Victoria nu era trecută pe crestăturile anilor". De altfel, Corbu observă că unul era cîntecul lui Petre, altul al Victoriei. Aceste cîntece „*nu răspundeau*" unul cu altul. Pe răbojul lui Petre, nici Miron, omul chemat de mirajul dropiei, „n-avea crestătură". Afine sînt numai personajele care *nu sînt însemnate* pe numitul răboj : Miron și Victoria. „Eu — mărturisește Miron — mă înțelegeam bine cu Victoria. Lumea zicea că am fost nimeriți unul pentru altul, dar nu ne-am știut la timp firea, ca să ne luăm să facem casă împreună."

Miron este orbit de soarele în care caută dropia. De aceea, el n-o vede pe Victoria, care și-a strîns într-o dimineață lucrurile și l-a așteptat zadarnic. Această „goană a sufletelor după suflete" sfîrșește tragic. Miron se uită bine, dar n-o mai deslușește pe fata-dropie. Victoria rămîne cu lucrurile strînse, le desface apoi și le dă de pomană. Vremea „trece străină" pe lîngă ea. Corbu îi va purta pe umăr sicriul „cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului ..." Cum însuși spune, pentru că „de două ori nu știuse pe lîngă ce trece", Miron s-alege însurat cu o „fată veselă"

[5] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Editura Fundațiilor, 1946, p. 290.
[6] Ștefan Bănulescu, *Dropia*, în *Cîntece de cîmpie*, *loc. cit.*, p. 298.

din neamul lui Păcuraru, pe care n-o desprinde de locurile ei, „să nu se amărască".

Întreaga narațiune sugerează inițierea în lumea spirituală a satului, dominată de imaginea dropiei, învăluită într-o „corolă de minuni" nestrivită. Cel care deschide porțile acestei lumi este, în primul rînd, Corbu, care *știe* toate istoriile satului. El este aedul, creator și purtător al eposului popular : „Corbu ăsta are un beteșug : mintea îi umblă cu basme, și cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec. Vorbele nu le cîntă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cîntecele cu și cum ar vorbi". Cel care zice cîntecul bătrînesc este el însuși un personaj de baladă. Corbul „e lung, și-a ridicat umbra de seară în picioare și s-a învelit cu ea" ; „are un cal întins și cu spatele lat, se lungește pe el și doarme, cum e cam netuns, părul i se amestecă cu coada calului, iar picioarele și le sprijină în inelele de la dîrlogi, după ce și-a trecut frîul de după gît".

O preoteasă a cultului tradițiilor promovat de Corbu fusese Victoria, cea care, în momentul povestirii, era de mult „oale și ulcele". Ea știuse cîntecele lui Corbu, dar și altele, pe care mintea ageră a aedului nu le aflase.

Neinițiații în cultul tradițiilor sînt *străini*. Străin fusese și Miron care, integrîndu-se treptat lumii spirituale a satului, ajunge și el să „măsoare lucrurile cu basmul".

Personajul martor al întîmplărilor din nuvelă și receptor al istoriilor vechi, numit chiar *străinul*, este neofitul care pătrunde într-un univers de taină, îndrumat de Miron și de Corbu. Aflat printre drumeți, *străinul* asistă la oficierea nocturnă a unui adevărat ritual de inițiere. El vrea *să știe* totul, iar participarea sa la călătoria către locul numit *la dropie* are drept scop tocmai *cunoașterea* unor lucruri care-i erau străine. Miron îi spune adesea : *„Dacă vrei să mai știi ceva, întreabă-mă" ; „să fii pregătit, să înțelegi* ce-o să se întîmple..." (s.n.).

Ritualul este, cînd și cînd, întrerupt de momentele de îndemn la tăcere. Sînt momente de ascultare a freamătului ascuns și misterios al ierburilor, care corespund, în planul discursului narativ, inserției unor noi evenimente, povestite sau la care personajele sînt martore. Ele marchează de obicei alternanța secvențelor narative, care se referă la prezent sau la trecut, constituind, din perspectiva cititorului, prilejuri de meditație asupra întîmplărilor poetic ambigui. Nuvela lui Ștefan Bănulescu are un filon liric „subteran", implicat discursului narativ, niciodată explicit.

La nivelul verbal, textul cuprinde numeroase unități formale care constituie coduri ale semnificațiilor particulare sau generale ale povestirii. Decodarea acestor unități, integrate, firește, acțiunii, evenimentelor prezente sau istorisite, este lăsată pe seama cititorului.

Critica a insistat — cu deplin temei — asupra stilului și artei nuvelelor lui Ștefan Bănulescu. S-a arătat că scriitorul catalizează experiența artistică a unor clasici ai literaturii noastre (I. L. Caragiale din povestiri, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu ș.a.), fără

să fie tributar acestei experiențe, că vorba sa este dulce și măiastră, că narațiunea sa atinge un înalt grad de obiectivare, că în tehnica povestirii sale sînt asimilate creator procedee ale prozei moderne, amintite fiind, în acest sens, mai ales operele lui Faulkner și ale realiștilor sud-americani.

Sînt, toate acestea, puncte de referință critică în aprecierea prozei unui scriitor pentru care cultura reprezintă una din condițiile esențiale ale creației perene. Dar dincolo de stil, de artă sau de tehnică narativă, se relevă substanța nuvelelor lui Ștefan Bănulescu, „ridicarea tuturor elementelor în planul unor semnificații de ordin spiritual“ [7].

[7] Mircea Iorgulescu, *Adevărul prin legende*, în *România literară*, anul XII, nr. 36, 6 septembrie 1979, p. 5.

Rima și aliterația în proverbe

C. NEGREANU
Casa corpului didactic, Drobeta Tr. Severin

În cele mai vechi timpuri, a existat o simbioză perfectă între cîntec și ritm. În acest sens stau mărturie culegerile folclorice din întreaga lume, cuprinzînd cele mai vechi producții populare, în care cîntecul și versul apar simultan. Mai tîrziu, muzica s-a despărțit de poezie, dar pentru aceasta din urmă a rămas caracterul ritmat și rimat, păstrîndu-și în același timp puterea sugestivă, evocatoare. Versificația a făcut parte din creația populară a tuturor timpurilor: „Pretutindeni unde există om, cuvînt și cîntec, există și vorbirea ritmică, deci: versificația ..." [1].

Considerații despre rimă întîlnim încă în primele noastre manifestări de teorie literară. Astfel, în predoslovia la poemul *Viața lumii*, numită de N. Cartojan „un mic tratat de versificație — primul de acest fel în literatura noastră" [2], cronicarul-poet făcea următoarele observații în legătură cu rima: „Deci are și altă datorie stihul: cuvintele cele de la sfîrșitul a doao stihuri să tocmească într-un chip, pe o slovă să să citească, cum ieste: ața — viiața, frunte — munte, spume — lume" [3].

În mod obișnuit, prin rimă se înțelege grupul de sunete identice ce se repetă la sfîrșitul a două sau mai multe versuri, identitatea începînd cu ultima vocală accentuată din vers; cu precizarea că „rima implică în mod obligatoriu raportul semantic dintre unitățile de rimă" [4] și constituie „semnalul încheierii versului ca unitate de bază" [5]. Ne-am oprit la această definiție, deoarece ni s-a părut mai cuprinzătoare. De fapt, fiecare din definițiile avansate pînă acum implică anumite nuanțe ale accepției termenului, care îi lărgesc sfera de cuprindere prin adăugarea unor noi caracteristici [6].

---

[1] Eugeniu Speranția, *Inițiere în poetică*, București, 1968, p. 31.
[2] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, București, 1942, p. 170.
[3] M. Costin, *Opere*, București, 1958, p. 319.
[4] R. Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică*, București, 1964, p. 108.
[5] Jan Mukarovský, *Studii de estetică*, București, 1974, p. 367.
[6] Vezi Al. Bistriteanu, C. Boroianu, *Introducere în studiul literaturii*, București, 1968, p. 135—142; Ovidiu Birlea, *Poetică folclorică*, București, 1979, p. 35; Doina Bogdan Dascălu, Crișu Dascălu, *Varietățile rimei*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1979, p. 342—351; Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, 1974, p. 207—255; Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, 1973, p. 28—31; *Dicționar de terminologie literară*, București, 1970, p. 277—279; Mihu Dragomir, *Mic dicționar poetic: Despre ritm*, în *Luceafărul*, IV, nr. 16, 15 aug. 1968, p. 8; Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975, p. 182—184; Gh. Ghiță, C. Fierăscu, *Dicționar de terminologie poetică*, București, 1973, p. 144; M. Grammont, *Petit traite de versification française*, Paris, 1932, p. 30—31; I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, p. 90—107; H. Morier, *Dictionnaire de poetique et rhetorique*, Paris, 1961, p. 349; Th. Speranția, *Versificațiunea română și originea ei*, București,

În cele ce urmează, vom încerca să evidenţiem, utilizînd exemple din paremiologie, ceea ce G. I. Tohăneanu numea cu un termen atît de sugestiv *prestigiul stilistic al rimei* [7].

Rima constituie unul dintre elementele de bază ale creaţiei literare populare. Din cele 5994 unităţi paremiologice cercetate, în 2235 (adică 41,40%) întîlnim diferite tipuri de rimă.

Majoritatea sînt rime „suficiente", în sensul că implică numai sunetele începînd de la ultima vocală accentuată.

Cine n-are vara *minte* / Iarna nu mănîncă plăc*inte*.
S-a mîniat Neagu pe *sat* / Şi trei zile n-a mînc*at*.
Pînă nu iei şaua din sp*ate* / Nu vezi în ce loc îl b*ate*.
Cine n-aleargă la tinere*ţe* / Nu se odihneşte la bătrîne*ţe*.

Atunci cînd nu coincid toate sunetele din compunerea lor, rimele sînt asonante sau imperfecte. De fapt, asonanţa apare relativ frecvent în versurile populare, iar spontaneitatea acesteia le conferă farmecul deosebit al originalităţii.

Copacul cînd *cade*, / ramură *verde* / nu se mai *vede*.

Aici se adaugă aliteraţia atît la toate cuvintele din primul vers, cît şi la cuvintele care rimează din versurile al doilea şi al treilea.

Făgăduieşte şi nu *da*, / Şi nicicum nu-i scăpă*ta*.
Nici din salce cerc de b*ute* / nici din ciocoi om de fr*unte*.
Casa nemătur*ată* / musafiri aşte*aptă*.

În unele microcontexte, asonanţa se datoreşte perechilor surdă/sonoră, realizîndu-se fie o rimă ascendentă, fie una descendentă:

Capul *face* / Capul tr*age*.
Bună *ţară* / Rea tocme*ală*.

În ce priveşte locul, în paremiologie rima este în general împerecheată. Totuşi întîlnim şi rima încrucişată:

Pic*ătura* / **Pică**,
Pi*atra* / Se despică.

În proverbul următor, pentru primele două versuri rima este univocalică, iar pentru celelalte două se asociază surda cu sonora respectivă, la care se adaugă succesiunea de consoane nazale *n*, *m*:

Sîrguin*ţa* / Ţese pîn*za* / Iară l*enea* / Pierde *vreme*a.

Microcontextele alcătuite din patru versuri sînt relativ rare, dar se remarcă prin diferite modalităţi de realizare a rimei:

Care-i din *viţă* / Şi din sămî*nţă*
Ştie ce-i cî*nia* / Şi omeni*a*.

1906, p. 41; N. Şerban, *Dicţionar de rime. Cuprinzînd şi dicţionarul de rime inedit al lui Eminescu. Precedat de un studiu asupra rimei*, Iaşi, 1948, p. 41; Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, 1973, p. 158—159, 197—198, 238—243.

[7] G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, 1975, p. 210.

Se observă asonanța și rima bogată:

Cine *mișcă* / Tot mai *pișcă*; Cine șade / Coada cade.

Rima se asociază cu aliterația din ultimul vers.

Cele *bune* / Să s-ad*une* / Cele *rele* / Să se sp*ele*.

Aici apar antonimia paremiologică intramicrocontextuală și paralelismul sintactic.

Cine e m*are* / E și t*are*. / Cine e *mic* / Tot n*imic*.

Sinonimia grupează versurile cîte două și realizează o antonimie la nivelul întregului microcontext.

Cînd ai *zor* / Nu pune mîna pe top*or*,
Nici pe cu*țit* / Cînd ești amăr*ît*.

Menționăm rima suficientă și asonanța, la care se adaugă sinonimia paremiologică intramicrocontextuală. Din punct de vedere sintactic, observăm și o dispoziție „îmbrățișată" a structurii versurilor (A B B A).

Pînă se gă*tește* / Soarele sfîn*țește*,
Pînă se încal*ță* / Soarele se înal*ță*.

Rima bogată este însoțită de o repetiție dublă (*pînă*, *soare*), de aliterația din versurile 3 și 4 și paralelismul sintactic, totul contribuind la crearea unei simetrii perfecte.

Cu*vînt*ul / E ca *vînt*ul,
Nu se ajunge nici cu armăs*ar*ul / Nici cu og*ar*ul.

Aparent, întîlnim o monorimă, dar, la un examen mai atent, se constată că rima este împerecheată (la prima pereche apare și o rimă ecou).

Numeroase microcontexte beneficiază de o rimă bogată, dovedind preocuparea creatorului popular pentru realizarea unor secvențe în care punerea la contribuție a elementelor luate din clase morfologice deosebite (cf. *rece / trece; obraznic / praznic; lungă / pungă*) creează impresia de varietate internă, „gramaticală", și prin aceasta de originalitate [8].

Fie iarna cît de *rece*, / Numai mărțișor de-ar *trece*.
Omul calic și obr*aznic* / Merge nepoftit la pr*aznic*.
Cine are mîna *lungă* / Pierde și ce are-n p*ungă*.

Uneori, rima bogată se datorește asonanței.

Cine este vara la eg*cr* / Iarna este la ob*or*.

Conciziunea dusă la extrem a condus la realizarea unor microcontexte numai din trei cuvinte, dintre care două rimează:

Cine a*lege* cu*lege*.
S*utele* mărită sl*utele*.

[8] Nu credem că prezența rimelor bogate în folclor poate fi explicată numai „prin aducerea, adesea datorită cerințelor versului, ale înțelesului, ale contextului, în poziție finală a unor cuvinte con-sonante în bună parte", așa cum susține Nicolae Constantinescu (*op. cit.*, p. 133).

În ultimul exemplu, cuvintele care rimează se remarcă şi prin prezenţa aliteraţiei şi se deosebesc numai datorită consoanei *-l-*.

Întîlnim chiar unele rime rare (compuse) care denotă o dată în plus fantezia autorului popular în crearea varietăţii tipologice a unui procedeu ce se constituie într-un element estetic al microcontextului:

Vai de om cînd n-are a *lui*, / Căci cînd cată-atuncia *nu-i*.
Usucă-te rufă în *cui* / Că altă nădejde *nu-i*.
Dacă *nu-i*, *nu-i*, / Nu mai spune *nimănui*.

Aici menţionăm că, la rima compusă, se adaugă, în primul proverb, aliteraţia din versul al doilea, iar în ultimul exemplu repetiţia formei negative a verbului *a fi* şi aliteraţia nazalei *n*.

O altă rimă compusă foarte interesantă, combinată cu aliteraţia cuvintelor din rimă ne oferă microcontextul următor:

Şi sărac şi *nesupus*, / Umblă cu *nasu* pe *sus*.

Aşa cum arătam mai înainte, în privinţa poziţiei, rimele sînt în general împerecheate. Acest lucru este firesc, deoarece, cu excepţia cîtorva unităţi paremiologice amintite, majoritatea sînt alcătuite numai din două versuri:

Cuvîntul bun *unge* / Şi cel rău îm*punge*.
Dulce i-a fost la mîn*care*, / Dar aspru la scărpin*are*.
Zgîrcitul se bucură lu*înd*, / Iar darnicul se mîngîie d*înd*.

Cuvintele din rimă pot fi chiar identice din punct de vedere omofonic şi omografic, dar atunci au valoare morfologică deosebită şi sensuri diferite [9]:

Are popa şapte *fete*, / Toate stau să *fete*.
Nu te umfla broască-n *tău* / Că nu-i tăul tot al *tău*.
Trăieşte murgule pînă la *Paşti* / Ca să-ţi dau iarbă verde să *paşti*.

Cînd parimia este formată din trei versuri, întîlnim fie monorima, fie o rimă parţială:

Cine nu lucr*ează* / În lipsă iern*ează* / Şi cu ea văr*ează*.
Cine se culcă tîrziu / Şi doarme dimine*aţa* / Îşi scutură via*ţa*.

Menţionăm şi în paremiologie, ca un alt fapt remarcabil, existenţa rimelor interioare combinate cu cele finale.

Dintele cînd te d*oare*, / Cu cleştele se domo*ale*.
La tinere*ţe* cine nu lucr*ează* / La bătrîne*ţe* rî*iază*.
Nici salcîm pom de m*unte*, / Nici mujicul om de fr*unte*. [10]
Grab*nic* la auzire şi zăbav*nic* la grăire.

Rima din ultimul proverb s-ar putea numi *interioară încrucişată*.

---

[9] De fapt, *o noncoincidenţă semantică*, despre care vorbea I. M. Lotman (*op. cit.*, p. 97).
[10] De remarcat apariţia unei rime interioare ecou (pom-om).

O rimă multiplă, interioară și finală identică, apare în microcontextul următor:

Unge-l, te-*mp*unge / Dar î*mp*unge-l că te unge.

Cu excepția celor două cuvinte de legătură (*dar* și *că*), există identitate de sunete pentru toate cele patru cuvinte: *unge*, iar pronumele personale se repetă sub aceeași formă (*-l* și *te*).

Uneori, cuvintele-cheie, pentru a fi scoase în evidență, apar în rimă. De fapt, „rima constituie, în cadrul unei structuri metrice, zona cea mai expusă luminii: tocmai de aceea cuvintele și formele așezate la rimă — scoase în relief de pauza imediat următoare — atrag cu precădere atenția" [11]. Ne vom limita la o singură situație, care este edificatoare în această direcție, și anume cuvintele-cheie referitoare la meserii, meșteșuguri, rezultate ale muncii, locul practicării meseriei etc.:

Omul cu *meșteșug* / Trăiește din *belșug*.
Unul *croiește* / Și-altul *cîrpește*.
Fă-mă, mamă, *vrăjitor* / Să mă fac *neguțător*.
Prăvălie *cu chirie* / Și marfă *pe datorie*.
Douăsprezece *meserii*, / Treisprezece *sărăcii*.

Un grup de microcontexte, de fapt variante ale aceleiași idei, au cuvintele din rimă identice, înregistrîndu-se mici schimbări doar în restul versurilor.

Cine învață la *tinerețe* / Se odihnește la *bătrînețe*.
Cine nu învață la *tinerețe* / Va plînge la *bătrînețe*.
Cine adună la *tinerețe* / Are la *bătrînețe*.
Ce înveți la *tinerețe* / Aceea știi la *bătrînețe*.
Pomul strîmb din *tinerețe* / Nu se îndreaptă-n *bătrînețe*.
De vrei să joci la *bătrînețe* / Păzește-te la *tinerețe*.

Relativ rar întîlnim în rimă și substantive proprii care, de fapt, sînt cuvintele-cheie ale microcontextului respectiv:

S-a întîlnit *Tanda* / Cu *Manda (Sanda)*. [12]
Beleaua lui *Costache* / O trage *Iordache*.
E de la *Chioreni* / Aproape de *Orbeni*.

sau exemplul următor unde apar în rimă cele două nume proprii atît de populare în folclorul nostru literar — Păcală și Tîndală:

Cine a auzit de *Păcală* / Cunoaște și pe *Tîndală*. [13]

În ce privește clasa morfologică a cuvintelor din rimă, am constatat că sînt reprezentați: substantivul, adjectivul, pronumele, numeralul (rar), verbul și adverbul. Cuvintele din rimă aparțin fie aceleiași clase morfologice, fie unor clase morfologice diferite, demonstrînd marea inventivitate a crea-

[11] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 211.
[12] Cu varianta: „Ce mi-e Tanda / Ce mi-e Manda".
[13] Cu varianta: „S-a găsit Păcală / Cu Tîndală".

torului popular. Drept urmare, microcontextele formate din două versuri (ele alcătuiesc majoritatea) pot fi grupate în două mari categorii:

I. *Rimă alcătuită din cuvinte identice din punct de vedere morfologic.*[14]

1. S/S Vai de acea *însoţire* / Unde nu-i *unire.*
2. A/A Comoară *găsită* / Belea *nesfîrşită.*
   A/A (pron.) Arde lumînarea *noastră* / Pe socoteala *voastră.*
3. P/P Eu am fost ca *tine,* / Tu n-ai ajuns ca *mine.*
4. V/V Prieteni noi *să-ţi faci* / Dar pe cei vechi *să nu-i laşi.*
5. Av/Av La plăcinte *înainte,* / La război *înapoi.*

II. *Rimă alcătuită din cuvinte diferite din punct de vedere morfologic*

1. S/V Şi de foc şi de *apă* / Binele pe om îl *scapă.*
   sau
   V/S Aşteaptă *să-i vie* / De la *moşie.*
2. S/Av Omul cu *carte* / Vede *departe.*
   sau
   Av/S Cine aleargă *mult* / Mănîncă *unt.*
3. S/P De la *calic* / Nu afli *nimic.*
   sau
   P/S Decît în casă pe *oricine* / Mai bine un *mărăcine.*
4. S/A Gînduri multe fără *treabă* / Dovedesc minte *slabă.*
   sau
   A/S Fapta *bună* / Este pentru om *cunună.*
5. S/N Ai *copii* / Ai griji *mii.*
   sau
   N/S Găina nu se poate cu *două* / Şi cu pui şi cu *ouă.*
6. A/V Vorba *dulce* / Mult *aduce.*
   sau
   V/A Cine nu cruţă cînd *are* / Va răbda la lipsă *mare.*
7. A/P Nici otrava nu e *rea* / Ca muierea *mea.*
   sau
   P/A (pron.) Te răsfaţă într-*al tău* / Ca ariciu-n cuibu *său.*
8. A/N Orice la timp *dăruit* / Preţuieşte *însutit.*
   sau
   N/A Cine a minţit *o dată* / Şi-a mîncat credinţa *toată.*
9. A/Av Orice faptă *rea* / Se pedepseşte *cîndva.*
   sau
   Av/A Cînd se lasă ceaţă *jos* / Este semn de timp *frumos.*

[14] Am folosit următoarele abrevieri: S = substantiv, A = adjectiv, P = pronume, N = numeral, V = verb, Av = adverb.

10. P/N Lucrul cunoscut de doi, *trei* / Nu mai rămîne între *ei*.
11. P/V Nu spînzura pe *cineva* / Înainte de *a*-l *judeca*.
sau
V/P Rabdă suflete cît *poți* / Nu-ți da taina către *toți*.
12. P/Av Ca acasă la *tine* / Nu-i nicăieri *bine*.
sau
Av/P Tu să-l înveți de *bine* / Și el te-nvață pe *tine*.
13. N/V Azi are, satură *zece*, / Și mîine flămînd *petrece*.
14. V/Av Cine dreptate *nu are* / Acela țipă mai *tare*.
sau
Av/V De ani e *mare* / Dar minte *n-are*.

Așa cum rezultă din cele arătate mai sus, rima, în proverbe, se remarcă printr-o mare varietate de forme. Încă din 1894, Ovid Densusianu atrăgea atenția asupra faptului că rima „este unul din factorii cei mai puternici ai creațiunei spontane, un izvor nesecat de combinațiuni capricioase de cuvinte", iar aliterația [15] — la care ne vom referi în continuare — „se mărginește la stabilirea unui raport și a unei legături între cuvinte deja existente, nu fără a crea altele nouă", adăugînd că „dintre toate genurile de literatură populară, *cele mai bogate în formele de aliterațiune sînt proverbele* [16], ghicitorile, jocurile de copii, frînturile sau frămîntările de limbă și descîntecele" [17] (s.n.)

Bineînțeles că valoarea stilistică a microcontextelor respective crește *„numai atunci cînd* frecvența aceluiași sunet sau a aceluiași grup sonor în poziție inițială contribuie la valorificarea și la reliefarea conținutului" [18] (s.n.) și *„numai atunci cînd* sensul cuvîntului se pretează la aceasta" [19] (s.n.)

În cele ce urmează, ne vom limita la cîteva observații de natură stilistică și, uneori, formală, ținînd seama că, din punct de vedere strict formal, aliterația a fost cercetată minuțios de Ovid Densusianu, în articolul citat, pe baza clasificării termenilor respectivi din folclorul literar (inclusiv din paremiologie), în două mari grupe: *1.* aliterația între cuvinte sintactic necoordonate și *2.* aliterația între cuvinte de aceeași categorie gramaticală și sintactic coordonate între ele [20]. Ovid Densusianu are în vedere, în general, aliterațiile cu o structură binară, de aceea ne vom referi îndeosebi la cele care cuprind trei, patru sau chiar mai mulți termeni.

---

[15] Definită de Eugeniu Speranția drept un efect imitativ „pe care-l poate da o succesiune de cuvinte, grație cîte unui sunet sau unui grup de sunete ce se repetă într-o aceeași frază, într-o aceeași perioadă sau într-un același vers" (*op. cit.*, p. 54—55). A se vedea și *Dicționar de estetică generală*, București, 1972, p. 19; *Dicționar de terminologie literară*, București, 1970, p. 21; Gh. N. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 34—35; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1975, p. 93—94; Constantin Milaș, *Aliterația în poezia lui Coșbuc*, în *Limbă și literatură*, 20, 1969, p. 131—149; T. Weiss, *Unele considerații asupra folosirii aliterației la poeții latini*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologica*, Fasc. 1, 1964, p. 77—86.

[16] Exemplele următoare vor demonstra convingător marea varietate a aliterațiilor din proverbe.

[17] Ovid Densusianu, *Aliterațiunea în literatura română populară*, în *Opere*, vol. I, București, 1968, p. 107.

[18] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1965, p. 126.

[19] Al. Rosetti, *Asupra valorii expresive a sunetelor vorbite*, în *Studii și cercetări de lingvistică*, XIV (1965), nr. 5, p. 577—578.

[20] Cf. Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 104.

Aliterația a cărei structură cuprinde trei termeni este numai consonantică. Observăm că în ce privește poziția la care se înregistrează aliterația, cuvintele respective se distribuie astfel:

1. *succesiv*

Cine schimbă stăpînii slugă îmbătrînește.
Cînd e plosca la mijloc, / Mare, mic, e cu noroc.
Pîinea nu se face fără făină.
Cîinele care caută găsește un os.
Brînză bună în burduf de cîine.
Mînia mare, mic prinz face.

Această modalitate sugerează insistența cu care este reliefată o anumită idee.

2. *la distanță*

De pupat, de sărutat / Popa nu ne dă păcat.
Cine și-a pierdut cinstea dă-i colac și luminare.

Periodicitatea aliterației se pare că implică aceeași idee a insistenței.

3. a. *succesiv și la distanță*

Nu poți umbla cu unt fără să te ungi pe degete.
Boii bătrîni trag brazda dreaptă.
Pînă nu faci foc / Nu iese fum.
Năravul din născare / Leac nu are.
Vai de vițelul care împunge vaca.

b. *la distanță și succesiv*

Cînd banul cutează / Cuvîntul încetează.
Friptura bună nu se face la fum.
Potrivește mirosul trandafirului cu putoarea porcului.
A învăța de mititel / Este mult mai ușurel.
Vîntul aține focul și vorba vrajba.
Unde lipsește păunul, cioara pare pasărea cea mai frumoasă.

Se poate pune întrebarea dacă emițătorul a urmărit în acest caz și un scop stilistic. Răspunsul ar fi afirmativ. Atunci cînd s-ar părea că emițătorului îi scapă valoarea ideii pe care vrea s-o avanseze prin microcontextul respectiv, apar cei doi termeni care încep cu același sunet, ultimul potențînd ideea.

Aliterația care afectează patru termeni ai unui microcontext este relativ rară, dar de mare valoare expresivă, declanșînd la receptor numeroase sugestii auditive sau vizuale. Cuvintele aliterante sînt plasate fie succesiv, fie succesiv și la distanță.

Păcatele părinților, / Pedeapsa pruncilor.
Privighetorile contenesc / Cînd ciorile croncănesc.
Tot norocul pomenește / Și nicicînd nu-l nimerește.
Și pisicii îi place peștele, dar cînd trece puntea închide ochii.
Lumea să te laude, cîinii lasă să te latre.

Uneori, la aliteraţia alcătuită din patru termeni, la primul sunet se asociază al doilea care, întotdeauna, este o vocală. Ea poate aparţine chiar unui alt cuvînt, dar intră în componenţa aceleiaşi silabe cu consoana iniţială aliterantă:

Cine *n*-ascultă de tată / *N*-are *n*oroc *n*iciodată.

Alteori, vocalele sînt diferite, realizînd o aliteraţie îmbrăţişată.

*C*u *c*apul *c*are s-a născut / *C*u ăla moare.
c(u) ... c(a) ... c(a) ... c(u)

Asocierea termenilor antonimici *mare* şi *mic*, care beneficiază de aliteraţie, conferă microcontextelor respective o puternică valoare sugestivă şi uneori mnemotehnică:

Mai mare peste *mai mici* şi staroste de calici.
Mare cu mare grăieşte şi *mic cu mic* mai de nimic.
Cuvîntul, cît de *mic*, ispravă *mare* ne arată, ca
aluatul, cît de *mic*, frămîntură *mare* dospeşte.

În general, aliteraţia formată din patru termeni nu se poate combina cu cele bimembre sau trimembre, cel mult cu aliteraţiile — mai puţin sesizabile — realizate pe baza sunetelor mediale şi finale, deci neiniţiale. Ea manifestă, ca urmare, o posibilitate de combinare în sens unilateral [21]. Totuşi, am întîlnit un proverb în care aliteraţia de patru termeni se încrucişează cu o aliteraţie ternară:

*P*lopul e destul de mare / Dar *p*e dînsul *p*oame n-are.

Aici apar însă o prepoziţie *(de)* şi o conjuncţie *(dar)* a căror contribuţie la crearea sugestiei auditive este mai redusă comparativ cu cea a cuvintelor pline cu care intră în acelaşi lanţ de aliteraţii [22].

În alte microcontexte găsim aceeaşi îmbinare a unor aliteraţii la care participă patru sau chiar şase termeni cu aliteraţii binare sau ternare. La o cercetare mai atentă, observăm că, prin reluarea unor cuvinte, numărul aliteraţiilor se reduce, de fapt, la trei, respectiv patru.

Furnică cu *furnică*, / *F*ie cît de mică, / *F*ace mare mușuroi.[23]
*Cel mai m*are, / *M*inte n-are, / *Cel mai m*ic /*Mai* voinic.

Împrumutînd terminologia referitoare la locul cuvintelor ce rimează, putem vorbi despre:

---

[21] „O caracteristică care decurge din aceasta — precizează Constantin Milaş — se referă la strînsa legătură care se stabileşte între membrii aliteraţiei cu patru termeni, ceea ce are ca rezultat o posibilitate redusă de intercalare a unor terţe cuvinte între termenii ei, altfel se rupe simţul legăturii dintre aceştia" *(art. cit.*, p. 141*)*.

[22] Cf. Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 104, nota 90.

[23] Din cele zece cuvinte ale unităţii paremiologice numai unul *(de)* nu participă la această aliteraţie complexă.

I. *Aliteraţia împerecheată*

Să fii *b*un şi *b*lînd la toate, Dar pînă unde se poate.
b . . . . b . . . p . . . p
Decît *bo*gat şi *bo*lnav, mai bine *să*nătos şi *să*rac.
b(o) . . . . b(o) . . . . s(ă) . . . s(ă)

Tot în această categorie s-ar putea include şi microcontextele ce cuprind alăturarea unor aliteraţii ternare şi binare sau numai ternare.

*M*ărgăritarul stă în fundul *m*ării şi *m*ortăciunea pluteşte pe deasupra apei.
m(ă) . . . m(ă) . . . m . . . p . . . p
Dacă *D*umnezeu ar fi dat *p*orcului coarne, răsturna *p*ămîntul.
d(a) . . . d . . . d(a) . . . p . . . p
Unde sînt *m*oaşe *m*ai *m*ulte rămîne bi*e*tul bă*iat* cu buricul ne*tă*i*at*.
m . . . m . . . m . . . b . . . b . . . b

La ultimul proverb, se adaugă aliteraţia „internă" (mediană şi finală) încrucişată formată din grupurile *-et-* şi *-at* care îi conferă o muzicalitate aparte, mai ales în partea a doua.

În unele proverbe, aliteraţia împerecheată se combină cu repetiţia care, aparent, izolează cele două grupe de cuvinte aliterante, dar, în realitate, conferă unităţii paremiologice un plus de expresivitate:

Cînd te urci în sus pe scară, din *treaptă* în *treaptă* să păşeşti, ca să nu te poticneşti.

II. *Aliteraţie încrucişată*

Printr-o *c*răpătură mică străbate apa în *c*orabia mare.
c . . . m . . . c . . . m
*M*are e Dumnezeu, *m*eşter e dracul.
m . . . d . . . m . . . d
Lenea e *c*ucoană m*are* *care* n-*are* de mînc*are*.
c . . . m . . . c . . . m

La acest microcontext, armonia se datoreşte şi bogatei reluări a grupului *-are*.

Aici putem încadra şi unele proverbe ce se remarcă printr-o aliteraţie pe care, avînd în vedere modul de distribuire al sunetelor iniţiale, am numit-o *dublu încrucişată*.

*C*ale bună, *ca* bumbacul / Unde-i ajunge să-ţi spargi *c*apul.
c(a) . . . b(u) . . . c(a) . . . b(u) . . . c(a)
*L*umea piere de be*lea* / *Le*lea pune să se *le*a.
l . . . p . . . l . . . p . . . l

Armonia remarcabilă a aceste unităţi paremiologice provine şi din repetarea grupului de sunete *-lea*.

Alteori, fiecare dintre cuvintele ce participă la o aliteraţie cuprind între ele cîte două cuvinte care conţin aliteraţii diferite. Deci, se poate vorbi de o *aliteraţie multiplu încrucişată*, de o simetrie perfectă:

*M*ic, dar voinic, Nu *m*are și de nimic.
m . . . d . . . n . . . m . . . d . . . n

III. *Aliterație îmbrățișată*

*O*braznicul mănîncă praznicul, rușinosul roade *o*sul.
o . . . r . . . r . . . o
Tovarăș numai la *c*îștig, la pagubă pune *c*îrlig.
c . . . p . . . p . . . c
*D*eși plopul e mare Poame dînsul n-are.
d . . . p . . . p . . . d

Microcontextele următoare ilustrează și alte tipuri de aliterație ce se întîlnesc în paremiologie. Aliterațiile pe care le numim *complexe* sînt și încrucișate și împerecheate, și consonantice și vocalice.

*C*alul de dar nu se *c*ută la dinți.
c(a) . . . d . . . d . . . c(a) . . . d
Dacă n-ai noroc și parte *de*geaba te scoli *de* noapte.
d . . . n . . . n . . . d(e) . . . d(e) . . . n
La *o*mul cu noroc fierbe *o*ala fără foc.
o . . . f . . . o . . . f . . . f
*D*e ani e mare / *D*ar minte n-are.
d . . . a . . . m . . . d . . . m . . a
*P*e străin cînd *în* casă-l *p*rimești, să-l cinstești,
*în*tru nimic să nu-l *în*tristezi.
p . . . s . . . c . . . î(n) . . . c . . . p . . . s(ă) . . . c . . . î(n) . . . n . . . s(ă) . . . n . . . î(n)

În ultimul exemplu remarcăm faptul că toți termenii participă la cele cinci aliterații: două binare și trei ternare (menționăm și repetiția pronumelui personal *-l* care apare de trei ori).

În microcontextul următor:

Cu chiorii, chiorăști, / Cu gîngavii, gîngăvești,

aliterația obișnuită (datorată derivatelor) este dublată de o aliterație, pe care Ovid Densusianu a numit-o *onomatopoetică*, deoarece termenii respectivi „nu sînt în sine decît cuvinte compuse dintr-un număr oarecare de silabe la începutul cărora se repetă aceleași sunete"[24]. De fapt, aici aliterația contribuie la realizarea unei sugestive imagini vizuale (primul vers) la care se asociază imaginea auditivă din versul al doilea. Bineînțeles că această împletire este favorizată și de sensul cuvintelor respective.

O mențiune specială trebuie făcută în legătură cu asocierea dintre aliterație și rimă. Aliterația poate afecta cuvintele din rimă sau numai pe cele dintr-un vers.

Cînd e *b*rînză / Nu-i *b*ărbîntă.
Ce e frumos / *P*oartă și *p*onos.

[24] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 106—107, nota 93. Cf. și Sextil Pușcariu, *Despre onomatopee în limba română*, în *Dacoromania*, I (1920—1921), p. 82.

Desigur că atunci cînd aliteraţia cuprinde cuvintele din rimă, legătura dintre versuri este şi mai puternică [25]. Exemplele următoare, ca şi cel de mai sus, demonstrează cu prisosinţă această afirmaţie.

Dacă moare *jugul* / Se răpune *juncul*.
Iapă albă-mi trebu*ia* / Că cea neagră nu trăg*ea*.
Unul croi*eşte* / Altul cîrpe*şte*.
Nebunia din născare / Niciodată leac nu are.

În ultimul microcontext, aliteraţia este bogată (cuprinde patru termeni), rima realizîndu-se printr-un substantiv cu un verb la forma negativă.

Uneori, unul din termenii aliteraţiei este un nume propriu pus în relaţie „etimologică" cu termenul comun care face parte din aceeaşi familie de cuvinte.

După ce e *n*eagră o mai cheamă şi *N*eaga.

Din cele spuse mai sus, rezultă clar că „după rimă, aliteraţiunea este al doilea mijloc mnemotehnic principal în literatura populară, unde memoria joacă, după cum ştim, un rol atît de important" [26].

[25] „Cuvintele, aliterînd şi rimînd în acelaşi timp, fac ca şirul versurilor să se imprime şi mai uşor în memorie" (Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 110, nota 98).
[26] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 109.

Strigătura în nunta de azi de la Drăguș

VIORICA POP
Școala generală Drăguș, jud. Brașov

Datinile de la nuntă alcătuiesc unul dintre cele mai frumoase, mai caracteristice și mai variate capitole ale folclorului nostru și, totodată, unul dintre cele mai studiate ; dacă în ceea ce privește aspectul tradițional, scenariul epic al tuturor obiceiurilor de nuntă care se înșiră pe parcursul mai multor zile, lucrurile sînt mai mult sau mai puțin bine cunoscute, începînd cu lucrările Elenei Sevastos și lui S. Fl. Marian [1], inovațiile și tendințele moderne ale evoluției acestor obiceiuri au fost mai puțin avute în vedere de cercetători. Unul dintre aspectele în care este vizibilă o oarecare evoluție este dezvoltarea pe care a luat-o latura satirică sau doar umoristică a ceremonialului, versurile vorniceilor căpătînd tot mai mult nuanțe critice, satirice, uneori chiar parodice ; ceea ce exista, fără îndoială, de mult în aceste texte, adică o anumită tendință spre glumă, satiră binevoitoare, firească într-o împrejurare veselă cum e nunta [2], devine treptat prilej pentru creații epigramatice ca la șezătoare, adică strigături.

La Drăguș, sat cu vechi tradiții și iubitor de tradiție în același timp, duelul satiric al strigăturilor (din partea mirelui, pe de o parte, din partea miresei de altă parte) e una din părțile cele mai așteptate și mai gustate ale ceremoniei, strigăturile întovărășind mai toate acțiunile grupului de nuntași. Cînd alaiul mirelui se îndreaptă sîmbătă seara spre casa miresei, de pildă, ca aceasta să coasă mirelui la căciulă *vîstra*, cineva din grup strigă :

De s-ar afla cineva
Să-mi arate ulița
Pe un' șade mireasa,
Io i-aș da mere și pere,
Desară buzili mele ;
Io i-aș da mere și nuci,
Desară buzili dulci.

Sîmbăta seara, gospodinele sînt ocupate cu pregătitul bucatelor pentru nuntă ; ele vin atît din familia miresei, cît și din cea a mirelui, ceea ce creează o anumită emulație, prilej pentru împunsături și strigă-

[1] Elena Sevastos, *Nunta la români*, București, 1889 ; Simion Florea Marian, *Nunta la români*, București, 1890.

[2] Cea mai veche culegere de texte de colăcărit de care avem cunoștință este *Orații populare care în unele sate obicinuiesc a se zice la nunți*, versificate și date la lumină de I. Păunescu, cu o prefață de Anton Pann, București, 1848.

turi, care se zic de obicei pe drum, la întoarcere. Dacă impresiile sînt bune și gospodinele au fost primite cu cinstea cuvenită, ele strigă :

Unde-am fost, unde-am umblat,
Șapte prăjituri ne-o dat,
Șapte prăjituri și-o bere,
Și-o mireasă pe plăcere.

Impresiile negative rezultate din „mersul la oale", cum se numește această clacă în familiile ce se vor înrudi, sînt și ele comunicate prin strigături. De pildă, dacă impresia este de neglijență sau lipsă de curățenie :

Mulțămim de tăițăi,
C-am găst spălătoarea-n ei,
Ș-o furcuță ruginită
Și o pită mucezită.

Duminica dimineața, cînd mirii se îmbracă pentru nuntă, li se strigă fie de voie-bună (miresei de pildă) :

Miresucă din cunună,
Hainili pe tine sună,
Da' nu sună a mîndrie,
Ci sună a cununie !,

fie punînd-o în gardă împotriva vreunui defect al viitorului ei bărbat, potrivit obiceiului de a-i prezenta miresei în culori negre geutățile vieții care o așteaptă :

Miresucă din chindeu,
Vai de măritatul tău !
Că te-ai măritat ca dracu'
Și ți-i băutor bărbatul.

De aceeași tradiție ține și strigătura mai lungă care urmează, dezvoltată probabil dintr-un nucleu inițial (primele patru versuri) la care s-a simțit nevoia unei explicitări ; oricum, textul capătă aproape caracterul unei scurte scenete :

Copiliță mică, proastă,
Mă roagă s-o fac nevastă.
Io i-am spus că-i bine fată,
Ea nu crede niciodată,
Da' va crede ea odată,
Cînd va avea nouă-n vatră.
Unu' zîce : dă-mi mălai !
Altu' : bagă-mă sub strai !
Unu' zîce : dă-mi cocuță !
Altu' : bagă-mă-n trocuță !
Unu' zîce : dă-mi covrig !

Altu' : vai, mamă, mi-i frig !
Unu' zîce : dă-mi păpară !
Altu' : hai cu min'-afară !

În general, înțepăturile sînt adresate mirelui, căruia i se caută tot felul de mici defecte :

Mirili nostu-i frumos,
Num-o țîr cam pupăcios,
Că pe toate le-o-nșelat,
De le-o strîns și le-o pupat.
Și de mai treceau trei zîle,
Mă înșela și pe mine,
Da' trei zîle n-o trecut,
A-nșela nu m-o putut.

Acestor înțepături li se răspunde cu strigături care-i pun în evidență calitățile sau îi prezintă unele mici defecte drept trăsături pozitive :

Mirili i-un om tăcut,
Vorba lui plătește mult.
Vorba lui, vorbă domoală,
Te unge la inimioară ;
Vorba lui e domoluță,
Te unge la inimuță.

Cele mai numeroase strigături se adresează însă nașilor ; pretextul obișnuit este cel al banilor cu care nașul, cel vizat în primul rînd, trebuie să răscumpere la diferite vămi pe fina sa și pe care el, potrivit tradiției, se preface că nu-i are, fie că sînt prea mulți și se mai tocmește asupra „prețului" :

Nunule, fudulule,
Ce-ai făcut cu sutili,
Le-ai băut cu mîndrili,
De n-ai o sută de lei,
Să-ți plătești hina cu ei.

Pus la ambiție, nașul răspunde prin intermediul unui vornicel :

Nunu' nost' îi om bogat,
Dacia și-o cumpărat
Și i-o dat-o la băiat
Atunci cînd l-o însurat etc.

Nașei i se rezervă în general altă gamă de strigături, mai puțin îngăduitoare, plecînd de la aspectul său fizic sau de la mici incidente petrecute în timpul ceremoniei :

Nună, nună drăgălașă,
Mîncă carne și te-ngrașă
Că stai lîngă nun zgulită,
Parcă ești ciupearcă friptă.

Printre obiectele care, prin tradiție, trebuie răscumpărate sau plătite de naș este și găina care se oferă nașei, întovărășită de un text în stilul vechilor orații de nuntă ce invocă motivul vînătorii :

Faceți-mi o țîr' de drum,
Să mă duc la domnu' nun,
Ca să-i spui adevărat
C-az' noapte nu m-am culcat,
C-am fost dusă la vînat ;
La vînat la munte-n sus,
Să v-arăt ce v-am adus :
O găină mare, grasă,
Să cinstesc nuna la masă.

Asupra acestui vînat se încinge tocmeala, element care apare în textele versificate încă de acum o jumătate de secol [3] și, probabil, încă mai înainte :

Nănașule, ce gîndești
Găina ca s-o plătești,
Că eu mult am alergat
Pîn' găina am pușcat etc.

În strigăturile actuale din Drăguș, tocmeala se leagă de elemente concrete, de prezența în imediata apropiere a orașului industrial Victoria de pildă („colonie" în vocabularul local), ceea ce ridică prețurile :

Nunule, dacă nu știi
Cîtu-i prețu' găinii,
Să te duci în colonii,
Că acolo vei afla
Cum se vinde găina,
Numa o sută de lei,
Că acesta-i prețu' ei.

Dacă licitatorul (în general strigăturile sînt spuse de femei) nu obține o sumă prea mare, el strigă în derîdere, lăudîndu-se cu rezultatul :

Cu banii de pe găină
Am să-mi cumpăr o mașină,
O mașină Dacia
Să fug cu nunu' cu ea.

Bineînțeles, numeroase alte strigături sînt adresate soacrei, fie soacrei mari, prevenită împotriva tratamentului pe care i-l va aplica nora :

Ieși afară, soacră mare,
Că-ți aduc scărpinătoare ! [4]

---

[3] Iustin Ilieșiu, *Colăcărie și strarostii care se zic la nunți. Versuri glumețe la petrecere și voie bună*, ed. a II-a, Gherla, f.a. (1921 ?), p. 29.

[4] Texte similare sînt cunoscute de mult, cf. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 631 ș.u., A. Gorovei, *Literatură populară*, ed. I. Datcu, București, 1976, p. 357—358 etc.

Pe unde te-o scărpina,
Șapte ani nu te-o mînca ;
Să-ți ajute la ciubăr,
Să te scuture de păr ș.a.m.d.,

sau soacrei mici, dacă ginerele se stabilește la casa miresei :

Ieși afară, soacră mică,
Ori de ginere ți-e frică,
De ginere să nu-ți fie,
Că-i băiat de omenie ;
Numa' cîn' îi mînios,
Te dă de-a dura pe jos.

Sosirea zestrei la casa cea nouă este un spectacol pe care tot satul îl urmărește, apreciind numărul și calitatea obiectelor, asistînd la predarea lor, care se face tot întovărășită de explicații versificate :

De-acasă cîn' am plecat,
Soacra mică ne-o băgat
Șapte valuri de bumbac,
Și șapte de mestecată,
C-așa se dă la o fată.

Sau :

Uite una, uite două,
Ni-s hainili toate nouă !
Uite două, uite trei,
Făcute de mîna ei !
Uite trei și uite patru,
Nu-s aduse de la altu' !
Uite patru, uite cinci,
Tot cusute cu arnici ! ș.a.m.d.

Confirmînd ideea că „strigătura este una din speciile cele mai productive ale folclorului contemporan“ [5], investigația sumară asupra ceremoniei nunții în Drăguș de astăzi arată totodată și orientarea treptată a vechilor tradiții către o interpretare parodică a lor, recitativele colăcarilor scăzînd în dimensiuni și în importanță, în favoarea strigăturilor satirice [6].

[5] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, p. 351.

[6] Textele citate au fost auzite și notate de noi, în cursul ceremoniei nunților din satul Drăguș, jud. Brașov, în anii 1977 și 1978.

Un exemplar din vodevilul *Un rămăşag* de V. Alecsandri, cu completări autografe

PAUL PĂLTĂNEA
Biblioteca „V. A. Urechia", Galaţi

În colecţiile Bibliotecii „V. A. Urechia" din Galaţi există un exemplar din vodevilul lui V. Alecsandri *Un rămăşag*, tipărit în 1846 la Cantora Foaiei Săteşti [1], pe care autorul a făcut, ulterior, o serie de modificări. Nefiind datate şi negăsind în corespondenţa poetului nici un fel de relaţii asupra acestor intervenţii, este foarte dificil să stabilim împrejurările în care scriitorul le-a notat pe paginile acestui exemplar ajuns în posesia lui V. A. Urechia şi donat bibliotecii înfiinţate de acesta în 1889.

Presupunem că noile replici au fost notate într-o ocazie oarecare, ce nu are nici o legătură cu programul de lucru al scriitorului, pentru că, aşa cum vom vedea, nici una din însemnările făcute nu va mai fi folosită în ediţia din 1852 a *Repertoriului dramatic* cu excepţia doar a titlului. Scriitorul nu mai avea, deci, la dispoziţie acest exemplar în 1852, cînd lucra la pregătirea volumului cuprinzînd piesele pe care le scrisese pînă atunci.

Vodevilul lui Alecsandri a apărut la Cantora Foaiei Săteşti, după toate probabilităţile, înainte de 2 iunie 1846, cînd Kogălniceanu îşi lichidează tipografia pentru care ajunsese, în 1839, în conflict cu Gheorghe Asachi [2]. Credem că noile replici ale vodevilului, pe care le publicăm mai jos, au fost scrise înainte de 1852, fie în prima jumătate a anului 1846, înainte de 7/19 iunie, cînd poetul pleacă din ţară, urmîndu-şi iubita, Elena Negri, în străinătate, fie după iunie 1847, cînd se reîntoarce, pînă la evenimentele din martie 1848. O ultimă perioadă posibilă ar fi între decembrie 1849, cînd este din nou la Iaşi, şi primele luni ale anului 1852.

---

[1] Biblioteca „V. A. Urechia" din Galaţi. *Catalogul general al cărţilor, manuscriselor şi hărţilor*, Bucureşti, 1890, nr. 2440. Vezi şi Constanţa Bădic, Sorina Codreanu, *Vasile Alecsandri. Catalogul lucrărilor existente în Biblioteca „V. A. Urechia"*, Galaţi, 1971, nr. 58. Nu ar fi exclus ca acest exemplar să provină din biblioteca actorului Mihail Galino, căci V. A. Urechia a donat şi un volum din *Repertoriul dramatic a D[omnului] V. Alecsandri*, Tomul I, Iaşi, 1852, pe care-l folosise actorul ieşean (Cota II 1189).

[2] Gheorghe Zane, *O concurenţă tipografică şi o polemică literară între M. Kogălniceanu şi Gh. Asachi şi Întreprinderea de editură şi arte grafice a lui M. Kogălniceanu „Cantora Foii Săteşti"*, în *Studii*, Bucureşti, 1980, p. 437—446, şi, respectiv, p. 447—449.

Semnalînd acest exemplar, mai adăugăm un modest argument la concluzia ce se desprinde din cercetarea ediţiilor critice a operei lui Alecsandri întocmite de G. C. Nicolescu şi Georgeta Rădulescu-Dulgheru : scriitorul, dominîndu-şi talentul de a improviza, de a scrie cu multă uşurinţă, revine asupra manuscriselor, lăsînd, în unele cazuri chiar mai multe variante şi asupra lucrărilor tipărite. Corespondenţa cu Iacob Negruzzi — ne limităm doar la un singur exemplu — atestă rugăminţi ale poetului pentru schimbarea unor fragmente din textele trimise spre a fi publicate în *Convorbiri literare* [3].

Despre activitatea desfăşurată, uneori zile întregi fără întrerupere, pentru a-şi definitiva operele, Alecsandri îi scrie lui I. Ghica, în noiembrie 1879, că este „o muncă puţin plăcută, dar acesta este reversul medaliei în meseria de autor. Publicul nici nu bănuieşte tot ceea ce suferim noi ca să ne expunem criticii, mai adesea proastă decît dreaptă“ [4].

Intervenţiile scriitorului încep chiar de pe pagina de titlu. Din titlul : *Un rămăşag. Comedie - vodevil în 1 act* a eliminat subtitlul, adăugînd un altul : *Proverb*, pe care l-a păstrat, cu modificări, în *Repertoriul dramatic, Proverb cu cîntice în 1 act* (p. 25). Continuă, apoi, la scena I : „Teodor[eanu] (cetind) Încheere. Duhul femeesc este alcătuit din trei părţi din Iad şi de una din Rai“ *(Un rămăşag*, p. 6). Replica a fost înlocuită cu cuvintele : „Un proverb vechi zice : Mintea femeească bate cea drăcească“, notate în josul aceleiaşi pagini. În ediţia din 1852 replica este modificată astfel : „Spiritul femeesc este alcătuit de trei părţi din Iad şi una din Rai“ *(Repertoriul dramatic*, p. 26).

Din scena VIII este eliminat cupletul pe care-l rosteşte Madame Franţ :

„Sărmanul Franţ cît mă iubea !
Cu chipfeli zău el mă hrănea,
Şi zioa toat' în cinstea mea
Bere şi vin mereu el bea
Dar într-o zi ...Ah ce păcat !
Atît de mult-au închinat
Încît pe loc au rămas lat...
In bere Franţ s-au înecat“.

În textul ediţiei din 1852 (p. 29), cupletul este reintrodus.

Din scena a X-a reduce replica : „Nicu (puind şalul) Cred că acum nu oi greşi“ şi adaugă imediat : „Nicu (în parte) Îmi bate inima ca un ceasornic repetir“ (ediţia 1846, p. 22). A renunţat şi la această formulare. În *Repertoriul dramatic* există o altă replică : „Nicu (în parte, puind şalul Tincăi) Ce talie !... (oftează)“.

În scena XI înlocuieşte replica : „Nicu (în parte). N-am noroc la complemente“ (ediţie 1846, p. 24) cu „Nicu. Ba... adecă... cu... cu tră-

[3] V. Alecsandri, *Scrisori*, I, Ediţie îngrijită de Il. Chendi şi E. Carcalechi, Bucureşti, 1904, p. 23—159.

[4] V. Alecsandri, *Corespondenţă*, Ediţie de Marta Anineanu, Bucureşti, 1960, p. 88.

sura". Noua replică nu mai este folosită în *Repertoriul dramatic*. De altfel, în această nouă ediție sfîrșitul acestei scene este modificat în mod radical, autorul introducînd și un cîntec.

Din scena XII a eliminat indicația de regie pentru replica lui Teodoreanu și Nicu. „Parc-am atins o mînă de om (Se muncesc în luptă și aruncă scaune pe jos. Vuet)." A renunțat și la cele două cuplete pe care Teodoreanu și Nicu le cîntă împreună :

Teodoreanu		Nicu	
Am asudat	Simt că slăbesc,	Am înghețat	Mă oțăresc,
Ș-asud mereu	Mă-ngălbinesc	Ș-îngheț mereu	M-învinețesc
Parc-am intrat	Și mă topesc	Parc-am intrat	Mă-nțăpinesc
În feredeu	Valeu, valeu.	În ghiață, zău	Valeu, valeu.

Ca și în cazul cupletului cîntat de Madame Franț, Alecsandri le va păstra și pe acestea în ediția din 1852.

În scena XVII, Teodoreanu nu răspunde la replica Smarandei : „Mai pui rămășag cu mine, Teodorene ?", autorul notînd doar o indicație de regie : „văzînd șalul pe canapea îl ea și-l pune pe spatele Smarandei, făr-a zice un cuvînt". A renunțat la această ultimă propoziție și a adăugat, pentru Teodoreanu, replica : „Iată și șalul de la Miculi ! Era sigură să cîștige (puindu-l în spatele Smar[andiței]). M-ai înșălat ! Șalu-i a tău..." (ediție 1846, p. 34). Replica este modificată în *Repertoriul dramatic* (p. 35).

În această scenă a mai modificat o replică a Smărăndiței. Din textul inițial : „Măngăe-te, Teodorene, că tu n-ai putut fi înșălat decăt cu ochii legați, cînd mulți alții sînt înșălați cu ochii deschișî", a păstrat forma : „Măngîe-te, Teodorene, că tu ai fost înșălat cu ochii legați, cînd mulți alții sînt înșălați cu ochii deschișî".

Înaintea cupletului cîntat de Smărăndița în final există, în ediția din 1846, două replici ale lui Teodoreanu și Smărăndiței pe care Alecsandri le-a eliminat :

„Teodor[eanu] Iată venim (către public) Domnilor, feriți-vă de rămășaguri cu damele cînd îi treabă pe înșălat, ca să nu perdeți".

„Smar[andița] (către public) Dimpotrivă, domnilor, fiți mai mulțămiți de a perde decît de a cîștiga cînd vă înșală damele" (p. 35—36).

A adăugat însă o nouă replică pentru Teodoreanu :

Bine zice vorba românească veche :
Mintea femeească
Vrajă puterea drăcească,

pe care o schimbă apoi :

Bine zice vorba veche :
Mintea femeească
Bate cea drăcească.

Ca și în alte cazuri, nici aceste modificări nu au fost incluse în *Repertoriul dramatic*.

O scrisoare inedită a lui B. Croce către M. Dragomirescu

După întîlnirea lor la întîiul congres de istorie literară ce a avut loc la Budapesta în vara anului 1931, Mihail Dragomirescu și Benedetto Croce au continuat să comunice epistolar.

La congresul amintit, Dragomirescu a cunoscut și alți reputați istorici literari de talia unui Baldensperger, Schücking sau Paul van Tieghem cu care a avut de asemenea dese schimburi de scrisori. Croce, însă, reprezintă un capitol evident mai interesant și mai dens în mărturii scrise. Cunoscînd *Știința literaturii* pe care profesorul bucureștean începuse să o publice la Paris (vol. I, 1929), esteticianul italian și-a îndreptat atenția îndeosebi asupra expunerii lui Dragomirescu : „Nouveau point de vue dans l'étude de la litterature" [1]. Acesta a fost punctul de plecare al corespondenței lor ulterioare, care avea să fie publicată de Z. Ornea cu mențiunea că „probabil... relațiile epistolare între cei doi esteticieni s-au stabilit încă din 1931" [2]. Într-adevăr scrisoarea descoperită de noi și datată 26 iunie 1931 este, aproape sigur, prima scrisoare a lui Croce către Dragomirescu, din corespondența dintre cei doi cunoscîndu-se pînă acum doar cîteva scrisori din anii 1937—1938 [3].

Dincolo de ideile proprii ale filozofului italian rezumate succint în scrisoarea de față, Croce discută atributul de „mistic" conferit de Dragomirescu imaginii produse de intuiție (de altfel esteticianul napolitan se va mai opri asupra teoriei profesorului român în notele cărții sale din 1936, *La poesia,* găsind că încercările de clasificare sînt inutile, delimitîndu-se astfel teoretic față de autorul *Științei literaturii ;* „dacă sistematica zoologică servește la ceva, o sistematică a capodoperelor ca aceea propusă de el nu servește la nimic [...]". O anumită utilitate a clasificărilor este recunoscută însă în ordine didactică.

Scrisoarea, pe care o reproducem mai jos, a fost descoperită de noi la Biblioteca Centrală de Stat, fondul Saint-Georges (pachet LVII, dos. 7) provenind din donația văduvei criticului și esteticianului român.

FLORIN BERINDEANU
student, București

[1] Vezi Z. Ornea, *Trei esteticieni,* p. 115, în care autorul reproduce o confirmare a Laurei Dragomirescu despre interesul trezit de expunerea menționată mai sus.
[2] În *Manuscriptum,* nr. 2(3), 1971.
[3] *Ibidem.*

Napoli 26.VI.31

Preg^mo signore,

Grazie dello sua lettera amabilitissima. Le dirò subito che, nella dottrina che io espongo, l'intuizione è qualitativamente distinta dalla percezione. La percezione è sempre un giudizio (un giudizio di realtà) e la intuizione è affatto priva di ogni giudizio o riflessione. Naturalmente, l'imagine che l'intuizione produce è armonica, e, per il suo carattere antiintellettualistico, è tutt'insieme individuale e universale, ha un senso cosmico; e forse a questo Ella si riferisce dicendola mistica. Anche a mio avviso, il concetto di bello naturale è concetto contraddittorio, perché il bello è sempre prodotto della fantasia e perciò è dell'uomo e non delle cose. Ogni opera geniale (piccola o grande che sia nella estensione materiale ossia vista dall'esterno) è bella e puo chiamarsi capolavoro. Dalle opere di pura poesia sono da distinguere le opere oratorie didascaliche, di tendenza o di ragguaglio, che possono contenere elementi poetici, ma li asserviscono a un fine non poetico, e perciò non sono poesie. Accanto alla simetripartizione del mondo fisico, del mondo psichico e dello psicofisico, Le dirò che io ho lavorato a lungo per tutti i problemi della filosofia e non solo su quelli estetici, e sono giunto a una concezione di spiritualismo assoluto, in cui lo stesso mondo fisico si dimostra secondo il duplice senso di questa parola ora un prodotto dello spirito (il mondo dei fisici), ora un momento dello spirito stesso in cui φύσις=πράξις. *Ma tutti questi sono argumenti complicati e difficili che non si possono trattare per lettera e a enunciare per sentenze c'è rischio di esporli in modo confuso o inadeguato o storto.*

Anche le cose che le ho dette di sopra non mi soddisfano nella forma troppo breve adoperata, ma ho voluto dirgliele per mostrarle il mio interessamento al suo pensiero.

Lo prego di presentare i miei ossequi alla sua signora, e di evocarmi sempre.

Suo dev.,
ss. B. Croce

Napoli 26.VI.31

Mult stimate domnule,

Mulţumiri pentru deosebit de amabila dvs. scrisoare. Vă aduc neîntîrziat la cunoştinţă că în sistemul pe care îl expun, intuiţia e calitativ distinctă de percepţie. Percepţia este totdeauna o judecată (o judecată a realităţii), pe cînd intuiţia e cu totul lipsită de orice judecată sau reflecţie. Fără îndoială, imaginea pe care o produce intuiţia este armonică şi, datorită caracterului său antiintelectual, este în acelaşi timp individuală şi universală, are un sens cosmic; probabil la acest lucru vă referiţi cînd o numiţi mistică. Şi din punctul meu de vedere conceptul de frumos natural este contradictoriu, deoarece frumosul este totdeauna produsul

fanteziei, și de aceea implicit al omului și nu al lucrurilor. Orice operă genială (fie mică sau mare, situată în desfășurarea materială, adică, văzută din exterior) este frumoasă și se poate numi capodoperă. Dintre operele de poezie pură trebuie excluse operele oratico-didactice teziste sau comparative, care pot conține elemente poetice, dar care slujesc unui scop nepoetic și de aceea nu sînt poezii. Dincolo de împărțirea simetrică a lumii fizice, psihice și a celei psihofizice, vă mai spun că am zăbovit îndelung asupra tuturor problemelor filozofice și nu numai de estetică, ajungînd la concepția unui spiritualism absolut în care aceeași lume fizică se dovedește a fi, conform dublei semnificații a cuvîntului, un produs al spiritului (lumea fizică) și totodată un moment al spiritului însuși unde physis = praxis.

Dar toate acestea sînt probleme încîlcite și grele ce nu se rezolvă prin corespondență și a le enunța prin sentințe înseamnă a risca să le înfățișezi într-un mod confuz sau greșit.

Chiar și lucrurile ce vi le-am spus mai sus nu mă satisfac în forma prea concisă în care le-am prezentat, dar vi le-am spus totuși, spre a vă încredința de interesul meu pentru ideile dvs.

Vă rog să prezentați omagiile mele soției dvs. și să nu mă uitați.

Al dvs. devotat,
ss. B. Croce

Structura de motive — procedeu metodic în interpretarea textului folcloric

ANA-MARIA OLTEANU
Școala generală nr. 2, București

Predarea textelor de folclor literar în școală presupune, odată cu abordarea conținutului de idei și a limbajului artistic, punerea în evidență a unor particularități ale creațiilor literare populare. Cum, pe de o parte, cele mai multe texte folclorice sînt repartizate școlii generale, cum, pe de altă parte, vîrsta elevilor din ciclul gimnazial nu permite accesul lor la probleme prea complicate de filozofie a folclorului, e firesc ca unele particularități ale acestuia să fie avansate în cadrele consacrate ale lecțiilor de comentare a textelor literare în genere, lecții cu care elevii sînt obișnuiți. „Strecurarea" unor noțiuni de teoria folclorului (creație, circulație, oralitate, sincretism, anonimat, contaminare, variantă, motiv etc.) trebuie să se facă, deci, pe nesimțite, păstrîndu-se întregi aparențele lecțiilor de predare a literaturii.

S-ar putea, eventual, obiecta că, în definitiv, un text folcloric poate fi tratat ca oricare operă literară cultă — și, din păcate, în foarte multe situații așa se și procedează —, fără să mai fie nevoie ca profesorul să se preocupe de ceea ce diferențiază literatura orală de cea scrisă. Dar, în liceu, elevii se vor confrunta cu opere literare cu substrat sau implicații folclorice, situație în care disocierea între cele două moduri de reprezentare artistică și, mai ales, de creație și circulație a bunurilor artistice, orale și scrise, devine imperios necesară. De aici, așadar, nevoia ca opera literară folclorică să fie tratată în școala generală ca atare, fără confundarea ei — vorbind din punct de vedere metodic — cu opera literară cultă.

Programa de lecturi literare a gimnaziului reține pentru comentariu capodopere ale folclorului literar. Comentîndu-le la clasă, profesorul are prilejul să sublinieze asemenea particularități. Ni s-a părut că relevarea motivelor care contribuie la închegarea unor balade nu poate fi decît binevenită și procedeul, la rîndul lui, folosit cu succes.

În clasa a VII-a (cînd programa propune spre studiu balada *Mănăstirea Argeșului)* elevii sînt, ca vîrstă, suficient de mari pentru a participa la un comentariu mai elevat pe marginea unei opere literare. Afirmația este, firește, valabilă în funcție de nivelul clasei la care se predă. Este, credem, potrivit ca textul acestei balade să fie abordat la un nivel corespunzător și ca accesibilitate și ca substanță științifică, astfel încît elevilor să li se ofere prilejul de a înțelege că mecanismul creației și circulației în folclor este altul decît cel al literaturii culte. Discutarea

motivelor care contribuie la alcătuirea structurală a baladei pare a fi cu atît mai adecvată cu cît procedeul se impune a fi folosit, în orice caz, în clasa a VIII-a, cînd se va comenta textul *Mioriței*.

În temeinica monografie consacrată temei jertfei zidirii, Ion Taloș [1] discută structura de motive a acesteia din perspectiva tuturor celor douăsprezece tipuri pe care le stabilește. Vom adapta această sursă științifică la textul nostru, dînd motivelor denumiri foarte ușor de stabilit la nivelul variantei Alecsandri, deci accesibile. În consecință, vom identifica în textul baladei următoarele motive :

1. *Motivul zidului părăsit* (versurile 1—64). Semnificația lui rezidă în tenacitatea cu care omul în general se abandonează idealului constructiv, creator. Este vorba deci de o permanență întreținută de succesiunea generațiilor. Vodă și cei zece meșteri caută

Un zid părăsit
Și neisprăvit,

deci continuă ceva început. După ce „isprăvesc" zidul, transformîndu-l în mîndră mănăstire, meșterii transmit mesajul permanenței muncii creatoare celor ce vor veni după ei, răspunzînd lui Negru Vodă :

Află că noi știm
Oricînd să zidim,
Altă mănăstire,
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă.

2. *Motivul surpării zidurilor* (versurile 65—88), care constituie intriga conflictului principal al baladei, conflict de natură psihologică, declanșează propriu-zis desfășurarea narativă. O caracteristică a variantelor românești este valorificarea înalt estetică a temei jertfei zidirii pentru că accentul nu cade asupra faptelor, ci asupra consecințelor sufletești ale acestora. Pe măsură ce faptele se acumulează, balada înaintează rapid spre un tragism intens care crește vertiginos odată cu încercările la care este pusă rezistența bărbătească a marelui meșter. În declanșarea acestui tragism, motivul surpării zidurilor are, fără îndoială, rolul hotărîtor.

3. *Motivul visului* (versurile 89—110) reprezintă deslușirea misterului care învăluie surparea zidului. El aduce remediul eșecului prin impunerea nevoii de neînlăturat a zidirii în temelii a unei ființe omenești, dar acest remediu are profunde implicații sufletești pentru că el face loc în structura baladei celui de al patrulea motiv.

4. *Motivul femeii destinate zidirii* (versurile 111—189). În aparență ambiguu, acest motiv este destul de precis totuși cînd ni se spune că în temelii trebuie zidită :

[1] *Meșterul Manole*, București, Editura Minerva, 1973, p. 266—317.

...orice soţioară,
Orice sorioară
Mîni în zori de zi
Întîi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim,
În zid s-o zidim !

Acesta este probabil motivul cu cele mai profunde implicaţii estetice, pentru că el pune faţă în faţă două personaje pivot, adevărate elemente dinamizatoare ale întregii imagini artistice care se încheagă în baladă, mesageri peste timp ai înaltelor virtuţi ale poporului, purtători simbolici ai tuturor înţelesurilor baladei : *fără sacrificii nu se poate realiza o operă de mare valoare, deci durabilă, idealul artistic cere întotdeauna jertfa şi renunţarea de sine, setea de frumos şi aspiraţia către înalt sînt permanente, ele caracterizează toate generaţiile de oameni, poporul întreg în devenirea sa istorică.* Purtătorul principal al acestor înţelesuri este, bineînţeles, marele meşter Manole. El este însufleţit de dorinţa irezistibilă de a vedea isprăvită marea operă arhitecturală şi în virtutea acestui ideal acţionează el. Dramatismul întîmplărilor se transmite tot prin intermediul lui Manole, pentru că balada se opreşte îndelung asupra reacţiei pe care acesta o are în momentul în care află că împlinirea destinului său artistic presupune jertfirea propriei sale soţii. În acest pasaj, balada capătă un pregnant caracter liric, mai ales prin invocarea forţelor naturii. Emoţia estetică este potenţată aici de succinta caracterizare a Anei printr-o metaforă. Este de altfel singurul loc în care apare această nobilă figură de stil şi unicitatea ei în întreaga baladă nu trebuie să scape observaţiei noastre. Dacă portretul lui Manole se încheagă din faptele lui, în portretizarea Anei, pe lîngă faptele care, de asemenea, o caracterizează, geniul poetic popular a folosit metafora pentru o mai acută sensibilizare a ascultătorului (cititorului). Felul cum forţele naturii răspund chemărilor lui Manole are funcţia de a o caracteriza, de data aceasta, pe Ana. Dar faptul că se folosesc în descrierea reacţiei acestor forţe aproximativ aceleaşi versuri tinde să pună în evidenţă grija cu care poetul popular îi înfăţişează simultan pe cei doi, care alcătuiesc un cuplu ideal în dragostea, abnegaţia şi devotamentul pe care şi-l nutresc reciproc. Aşa cum invocaţiile au pus în evidenţă marea dragoste a lui Manole pentru soţia lui, aflîndu-se în zbuciumul său sufletesc pe punctul de a-şi sacrifica idealul artistic pe altarul dragostei pentru Ana, tot aşa răspunsul prompt al forţelor invocate scoate în relief trăsătura fundamentală de caracter a Anei : devotamentul :

Şi sufla un vînt,
Un vînt pre pămînt
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munţii răsturna,
Iară pe Ana
Nici c-o înturna !

Este momentul să observăm, fiind vorba de acele episoade care exprimă destinul tragic al marelui meșter, că acțiunea se bazează pe o versificație de 5/6 silabe structurate de un ritm trohaic. Dramatismul și dinamismul ei sînt ajutate de repetarea unor versuri, procedeu artistic a cărui funcție nu este numai aceea de a veni în sprijinul cîntărețului popular ușurînd memorarea textului baladei, ci mai ales aceea de a insista, de a reveni permanent la un anumit aspect pe care poetul popular l-a dorit neapărat înțeles, ajuns la sufletul ascultătorului, în speță tragismul soartei lui Manole.

5. *Motivul zidirii treptate* (versurile 190—253) își găsește valoarea în faptul că, practic, demontează mecanismele sufletești ale suferinței, deopotrivă ale lui Manole, care le trăiește nemijlocit, și ale ascultătorului (cititorului) căruia i se transmite intensul tragism al acestor suferințe. Dacă balada românească n-ar insista asupra acestui episod, atunci trăirilor lui Manole le-ar lipsi suportul faptic și ele ar putea părea șterse, neconvingătoare. De aceea socotim că motivul zidirii treptate corespunde, în succesiunea momentelor subiectului unei opere literare, punctului culminant al acțiunii. Într-adevăr, tragismul supremului sacrificu atinge prin acest motiv coarda cea mai sensibilă a sufletului omenesc [2], dar el subliniază în același timp trăsăturile morale ale personajelor : delicatețea sufletească a Anei, o oarecare naivitate izvorîtă din abnegația ei pentru Manole și pentru idealul artistic al acestuia, pe de o parte, tăria de caracter și stăpînirea de sine ale lui Manole, pe de altă parte. În același sens trebuie observat că marele meșter înțelege să ușureze moartea soției sale menajînd spaima acesteia printr-o viclenie :

Stăi, mîndruța mea,
Nu te spăria
Că vrem să glumim
Și să te zidim.

Este și aceasta o dovadă a sensibilității artistice a poetului anonim, a umanitarismului popular. Toate acestea sînt susținute de o versificație în care diminutivul și interjecția cu valoare afectivă de compasiune au un rol important :

Pîn 'la gleznișoare,
Pîn' la pulpișoare
. . . . . .
Pîn' la costișoare,
. . . . . .
Pîn' la buzișoare,
Pîn' la ochișori ;

[2] Pare pe deplin îndreptățită afirmația lui Ovidiu Bîrlea, care vorbea despre „măreția shakespeareană a baladei *Meșterul Manole*" ; vezi : *Meșterul Manole*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1978, p. 556.

. . . . . .
Iar ea, vai de ea !
. . . . . .
Dar ea, vai de ea,
. . . . . .
Încît, vai de ea !

Tragismul situației este de asemenea susținut prin invocația Anei către Manole :

Manoli, Manoli,
Meștere Manoli !,

reluată de trei ori în alternanță cu pasajele care marchează dispariția treptată sub zid a Anei.

Simțul artistic popular nu reia însă în întregime pasajele, ci în fiecare dintre ele strecoară cîte un vers care punctează gradat intensitatea dramatică a situației :

Zidul rău mă strînge
Trupușoru-mi frînge !...
. . . . . .
Zidul rău mă strînge,
Copilașu-mi plînge !
. . . . . .
Zidul rău mă strînge,
Viața mi se stinge !

6. *Motivul conflictului feudal* (versurile 254—301) intervine în momentul în care domnitorul vine să-și vadă mănăstirea construită de cei zece meșteri și află din gura acestora că ei pot zidi :

Altă monastire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă !

Există, fără îndoială, o explicație de ordin compozițional în apariția acestui motiv în structura baladei, în sensul că el este cerut de motivul căutării zidului părăsit. În semnificațiile lui etice însă, motivul conflictului feudal vrea să sublinieze distanța dintre idealul artistului de vocație, în permanentă competiție cu propriile-i izbînzi artistice, și spiritul îngust, egoist, al personalității conducătorului politic medieval : „[...] dacă la început domnitorul pare să arate interes pentru cultură și cîștigă oarecare prețuire, la sfîrșit ne dăm seama că interesul lui este limitat și dictat de un caracteristic egoism. Prin sacrificarea lucrătorilor, Negru Vodă devine odios“ [3].

[3] Ion Talos, *op. cit.*, p. 310. În același sens, vezi și George Muntean, *„Meșterul Manole“ — semnificații ale episoadelor finale*, în *Limbă și literatură*, vol. 25, 1970, p. 135—145, care afirmă : „Se relevă astfel [...] incompatibilitatea

Motivul are pregnante semnificații etico-psihologice, în fapt conflictul dintre Manole și Negru Vodă reprezentînd confruntarea între două orgolii de natură și substanță deosebite. În timp ce Manole și tovarășii săi exprimă orgoliul vocației lor artistice, nutrit de permanenta aspirație spre autodepășire, orgoliul domnitorului se alimentează din substanța otrăvită a egoismului, ceea ce-i dictează gestul funest de a suprima avîntul creator al meșterilor. Deci, în timp ce primul semnifică și stimulează ideea încrederii în forțele creatoare ale omului, cel de al doilea înăbușă nu numai această încredere, ci și transmiterea unei experiențe valoroase altor generații de mari meșteri.

Dar semnificațiile motivului conflictului feudal nu trebuie căutate numai în sfera valorilor etice. El are în egală măsură o funcționalitate estetică, în măsura în care pregătește deznodămîntul baladei, făcînd loc altor înțelesuri, deopotrivă etice, estetice, psihologice, pe care balada ține să le comunice. Să reținem, prin urmare, funcția compozițională deosebită pe care acest motiv o are în structura artistică al cărei element component este.

7. Motivul conflictului feudal justifică, cum spuneam, apariția celui de al șaptelea motiv, care a fost asimilat de cercetători legendarului Icar. Dar *motivul lui Icar* (versurile 302—333) nu reprezintă în compoziția baladei un deznodămînt oarecare, căci el se încarcă de numeroase înțelesuri ce decurg din substanța întîmplărilor anterioare. În primul rînd, încercarea eșuată a zborului de pe acoperișul mănăstirii adaugă la sacrificiul Anei și pe acela al meșterilor, prin urmare mărește sacrificiul suprem cerut de orice operă de înaltă valoare. În al doilea rînd, dă o rezolvare mitică dragostei celor doi soți, pentru că „prin moarte ei trec în nemurire, copărtași în grade diferite la înălțarea edificiului, fiind astfel uniți în eternitate“ [4].

Și în cadrul acestui motiv accentul cade, cum e și firesc, asupra personajului principal. În timp ce despre cei nouă meșteri mari ni se spune că :

Și unde pica,
Trupu-și despica,

moartea lui Manole este justificată nu printr-un simplu accident tehnic, ci printr-un element de ordin psihologic :

Iar bietul Manoli
Meșterul Manoli,
Cînd se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit
. . . . . .

funciară dintre mărginirea socială și nemărginirea vocației și realizărilor ei, mai durabile, din fericire pentru el, decît îngustimea despotică a unor vremelnici conducători, unii cu mari merite în alte planuri.“ (p. 143).

[4] George Muntean, *op. cit.*, p. 144.

Cum o auzea, Norii se-nvîrtea,
Manea se pierdea, Şi de pe grindiş,
Ochii-i se-nvelea De pe coperiş,
Lumea se-ntorcea, Mort bietul cădea.

Se sugerează astfel că „Manole îşi pierde cumpătul în timpul autopropulsării sale cînd îşi aude soţia gemînd din zidul proaspăt“ [5].

Descrierea morţii lui Manole este susţinută de versuri de o mare expresivitate. Moartea propriu-zisă este înfăţişată în cinci versuri la monorimă *(auzea, pierdea, se-nvelea, se-ntorcea, se-nvîrtea)* toate terminate prin verbe la imperfect, care aduc foarte aproape de percepţia ascultătorului (cititorului) modificarea priveliştii lumii în viziunea celui care moare. Va trebui să acordăm o atenţie deosebită versului *Lumea se-ntorcea* pentru a înţelege această modificare de viziune asupra lumii a muribundului.

8. Dar moartea lui Manole nu este una obişnuită, comună cu cea a tovarăşilor săi. Pentru că el este marele meşter, pentru că el este personajul principal al operei, pentru că el trăieşte în toată intensitatea ei întreaga suferinţă a creaţiei şi devine, de aceea, mesagerul tuturor semnificaţiilor baladei, el trebuie *scos în evidenţă*. Acest lucru se realizează prin ultimul motiv, acela *al fîntînii* (versurile 334—339). „Simbolul fîntînii [...] ar putea fi interpretat ca unul al creaţiei eterne, al debitului ei inepuizabil şi exemplar, al faptului că numai omul cu vocaţie poate birui, într-un chip sau altul, vremelniciile“ [6].

Întreaga baladă face dovada unui stil simplu, limpede, eliberat de povara figurilor de stil inutile, ceea ce demonstrează simţul artistic al poetului popular, care a înţeles că marile mişcări sufleteşti ale eroilor săi în momente cruciale pentru soarta lor n-are nevoie de înfloriri. De-a lungul a zeci de versuri nu se găsesc uneori nici epitete. Ca să luăm un exemplu, pasajul în care se hotărăşte soarta lui Manole şi a soţiei sale comunică intensitatea stărilor sufleteşti numai prin substantive şi verbe.

Mai frecvente sînt alte procedee : expresiile interjecţionale, interogative sau exclamative :

Încît, vai de ea !
Nu se mai videa
. . . . . .
Cînd, vai, ce zărea

invocaţiile :

Dă, Doamne, pe lume
. . . . . .
Manoli, Manoli,
Meştere Manoli !

[5] *Ibidem*, p. 136.
[6] *Ibidem*, p. 143.

Deşi aceste procedee punctează adesea desfăşurarea baladei, totuşi nu ele, ci acţiunea foarte dinamică, magistral condusă, dă măsura lirică a acestor pasaje care capătă profil definitiv trăsăturile personajelor.

Bogată în simboluri şi semnificaţii, creată într-o limbă vie, curată, simplă şi frumoasă, balada *Mănăstirea Argeşului* ocupă un loc nepieritor în tezaurul nostru de valori literare, aşa cum nepieritoare sînt însuşirile omeneşti pe care le-a însufleţit.

Înlănţuirea acestor opt motive se realizează pe baza unei logici artistice de o perfectă armonizare cu accentul emoţional pendulînd între destinele celor două personaje, Ana şi Manole, ceea ce face din versiunea românească a sacrificiului construcţiei o adevărată capodoperă a temei.

Pornind de la Dumitru Caracostea [7], care încercase să demonstreze că versiunea românească a temei este superioară estetic întruchipărilor literare similare din sud-estul Europei, Mircea Eliade sublinia, la rîndu-i, că „nici într-o altă literatură orală balcanică balada sacrificiului de construcţie nu este socotită o capodoperă. Or, sîntem cu toţii de acord că *Meşterul Manole* şi *Miorița* constituie pe bună dreptate culmea poeziei populare româneşti" [8].

*

Comentarea motivelor ce alcătuiesc compoziţional balada *Mănăstirea Argeşului* oferă profesorului (şi elevilor) mai multe avantaje.

1. Se asigură lecţiei o disciplină mai riguroasă în organizarea ei metodică, evitîndu-se astfel comentariile aşa-zis eseistice, nerecomandate în orice caz la clasele gimnaziale.

2. Elevul înţelege cu mai multă uşurinţă procesul de transformare a legendei despre zidirea mănăstirii Argeş în balada *Mănăstirea Argeşului*. Enunţul concis, redus probabil la început la cîteva fraze, al legendei s-a dezvoltat într-un cadru epic versificat mai larg prin acumularea unor noi motive, cum au putut fi, de pildă, acelea al conflictului feudal, al lui Icar, al fîntînii.

3. Demontarea structurii intime a baladei şi comentarea fiecărui motiv în parte asigură o înţelegere adîncită a semnificaţiilor pe care fiecare dintre ele le aduce în funcţionalitatea estetică, etică, psihologică a baladei în ansamblul ei.

4. Noţiunea de motiv, cu care elevul ia contact sau chiar se familiarizează, uşurează accesul la particularităţile de oralitate, circulaţie, transmitere şi păstrare a bunurilor artistice folclorice, spre deosebire de cele culte.

---

[7] *Material sud-est european şi formă românească*, în *Poezia tradiţională română*, 1969, Bucureşti, Editura pentru literatură, vol. II, p. 185—223.

[8] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980, p. 192.

Pe marginea unui nou manual de teorie a literaturii

MIRCEA HANDOCA
Liceul industrial „D. Bolintineanu", București

Avem în față un reușit manual de teorie a literaturii[1] pentru învățămîntul românesc. Dintre cele cîteva zeci de cărți de școală pe care le-am parcurs, cu creionul în mînă, în ultimele trei decenii, această lucrare este una dintre cele mai bune.

Urmînd îndeaproape programa școlară, fiind la curent cu studiile de istorie, teorie literară, psihologie, filozofie și pedagogie — românești și străine — cu o largă deschidere spre pictură, sculptură, muzică și subliniind valorile etice și estetice ale fenomenului literar, acest manual este deopotrivă formativ și informativ. Fără să facă paradă de erudiție, lucrarea de față este elevată și, în același timp, accesibilă, fără să fie simplistă. Străină dogmatismului, ea folosește diferite procedee : discuția amănunțită a unei probleme, alături de sugerarea ei, oferind elevilor posibilitatea să completeze interpretările și analizele literare.

Unul dintre autori, cu o bogată experiență la catedră într-un liceu bucureștean, celălalt, valoros cercetător științific, au renunțat să scrie separat fiecare partea ce li s-a repartizat. Nu cunosc exact procedeul de lucru ; cert este că cei doi răspund solidar de întreaga carte. Nu mai întîlnim de la un capitol la altul contraziceri sau repetiții, mari diferențieri stilistice, așa cum se mai găsesc uneori în lucrări de specialitate elaborate în colectiv.

Un merit al volumului de față este că îmbină armonios sinteza cu analiza, oferind adolescenților exemple concrete de lucru. Noțiuni aride *(categoriile estetice, conținut și formă, structură și structuralism,* etc.) devin familiare prin meșteșugul cu care autorii știu să le facă atractive.

În mod firesc, fenomenul literar românesc este integrat în cel universal nu prin aserțiuni teoretice, ci prin discutarea și analiza concomitentă a valorilor perene de pe toate meridianele.

În cele 200 de pagini, sînt incluse circa 30 de ilustrații — din pictură, sculptură, teatru, cinematografie — în strînsă legătură cu textul discutat ; acestora li se alătură un glosar (4 pagini) și un indice de nume proprii (9 pagini).

---

[1] Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, *Teoria literaturii (noțiuni), Manual pentru liceele de filologie-istorie, clasele a XI-a și a XII-a,* Editura didactică și pedagogică, București, 1980.

Textele literare menite să ilustreze anumite idei au fost alese judicios. Cu ingeniozitate, s-au pus față în față, pe aceeași pagină, *Blestemele* lui Arghezi și parodiile cu același titlu ale lui Topîrceanu, cerîndu-se elevilor să compare cele două texte și să arate prin ce modalități artistice se realizează umorul în cel de-al doilea (p. 77). Alteori se face „disecția" unei opere literare. Citățm, în această privință, magistrala analiză a poeziei lui Lucian Blaga *Cîntecul obîrșiei* (p. 126—130) sau aceea a nuvelei lui I. L. Caragiale *La hanul lui Mînjoală* (p. 144—145). Paralela este un alt procedeu de lucru (de ex., analiza stilistică din *Desculț* de Zaharia Stancu și *Răscoala* de Liviu Rebreanu).

Manualul are un caracter didactic (nu didacticist). Pentru explicarea transfigurării artistice în opera literară se reproduce prima strofă din *Joc secund* de Ion Barbu, citîndu-se în continuare cunoscutul comentariu călinescian din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Una dintre marile reușite ale cărții este felul variat de formulare a lucrărilor independente. Obligîndu-i pe elevi să gîndească, nu li se oferă totul de-a gata. Pornind de la cerințe elementare (se sugerează profesorilor ca exercițiile respective să fie date elevilor celor mai slabi), autorii ajung la teme în rezolvarea cărora fac apel la cultura generală, inteligența și perspicacitatea elevilor. Menționăm cîteva dintre cele mai simple cerințe : Privind tabloul lui N. Grigorescu *Atacul de la Smîrdan*, li se pune întrebarea : ce opere literare sînt inspirate din această temă. Cine oare nu recunoaște fragmentul care descrie hora la începutul romanului *Ion?* (p. 18), sau nu poate grupa episoadele din *Frații Jderi* în următoarele categorii : fapte istorice, aventuri, legende (p. 154).

Pentru a putea compara tratarea diferită a motivului prometeic în opera lui Eschil și în aceea a lui Al. Philippide, este necesar însă să citim cele două lucrări, să facem o paralelă, să medităm asupra constatărilor și să tragem anumite concluzii (p. 23).

Am apreciat și teme de genul : „Arătați și argumentați dacă personajul romanului *Ion* este un tragic" (p. 60) ; „Utilizînd unele din următoarele elemente, realizați o scurtă compunere prin care ilustrați categoria estetică a grațiosului : *dimineața, bob de rouă, transparență, prospețime, zbor, lan, grădină, copilă, fluture, senin*" (p. 50) ; „Observînd stilul și particularitățile lui, recunoașteți autorii următoarelor două fragmente, motivînd ce caracteristici stilistice v-au orientat spre răspunsul dat" (p. 95 —96). Am sugera ca strofa din *Dăscălița,* studiată și cunoscută de elevi încă din clasa a VII-a, să fie înlocuită cu o altă poezie a lui Octavian Goga.

Elevilor nu numai li se pretinde (cum se procedează și în alte manuale, care evită o analiză exhaustivă), ci li se și oferă modele. De pildă, după exemplul tabelului cuprinzînd motivele fundamentale ale creației eminesciene (de la sfîrșitul capitolului), se solicită realizarea unuia asemănător, în care să fie înscrise titlurile operelor literare ale unor autori diferiți, ilustrînd următoarele motive : *Zburătorul, Prometeu, Comuniunea om-natură,* cu citate caracteristice (p. 25).

Tabelele şi schemele recapitulative — majoritatea dintre ele originale — sînt binevenite. Ele fixează şi sintetizează cunoştinţele, ajută la discernerea între esenţial şi amănunt. Apreciem mai ales următoarele : *Formele comicului în „O scrisoare pierdută"* (p. 79), *Categoriile estetice — caracteristici şi opere reprezentative* (p. 80—84), *Genuri şi specii literare* (p. 85—90), *Figuri de stil* (p. 101—107), *Elemente de prozodie* (p. 132—134), *Tendinţe în romanul modern* (p. 164) etc.

Diversitatea, lipsa şablonului, orientarea autorilor spre cele mai reprezentative opere ale picturii, sculpturii, teatrului şi cinematografiei, contribuie efectiv la educarea gustului estetic şi la lărgirea orizontului cultural al elevilor. Menţionăm fericita alegere a ilustraţiilor : *Sculptură de la Catedrala din Reims,* reprezentativă pentru frumosul cultivat în stilul gotic (p. 46), *Frumoasa grădinăreasă* de Rafael Sanzio (p. 48), *Primăvara* de Sandro Botticelli (p. 47), *Sculptură în lemn* de Vida Gheza (p. 46), *Diana cu ciuta* (p. 43), *Venus din Milo* (p. 45) ; de asemenea, Vitoria Lipan interpretată de actriţa Olga Tudorache în spectacolul Teatrului Mic din Bucureşti în dramatizarea după romanul *Baltagul* (p. 43) ; Nae Caţavencu, caricatură de Aurel Jiquidi (p. 62), Charlie Chaplin într-o secvenţă din filmul *Timpuri noi* (p. 65), ilustraţie la romanul Don Quijote de Cervantes de Gustav Doré (p. 64) etc.

Comentarea ilustraţiei în ce are ea esenţial este un alt succes al manualului. De pildă, *Portretul unui pitic* de Diego Velásquez, „în care talentul artistului evocă personalitatea personajului în ciuda urîţeniei chipului" (p. 55). Privind acest portret, capătă mai multă putere de convingere discuţiile asupra contrastului dintre urîţenia fizică şi admirabilele calităţi sufleteşti ale unor personaje : *Zobie* din proza lui Delavrancea, *Quasimodo,* cocoşatul din romanul lui Victor Hugo *Notre Dame de Paris.*

Interferenţa dintre diversele arte este subliniată inspirat în alte legende : de exemplu, caricatura lui Honoré Daumier : *Sîntem cu toţii oameni cinstiţi ; să ne îmbrăţişăm* are următoarea indicaţie în paranteză : Comparaţi cu finalul din *O scrisoare pierdută ;* Constantin Brâncuşi, *Începutul lumii :* „Oul ca simbol al increatului este caracteristic ermetismului (vezi *Oul dogmatic* de Ion Barbu) ; Dino Buzzati, *Un sfîrşit de lume :* „Pictură ce sugerează o atmosferă stranie asemănătoare celei din *Procesul* de F. Kafka".

De ce nu se indică sursa reproducerilor ? Realizarea tehnică a cîtorva din ele lasă de dorit : *Jocuri de copii* de Pieter Brucgel cel Bătrîn (p. 9) ; *Vedere de pe Valea Oltului* (p. 140) etc. Repartizarea cîtorva coli de hîrtie cretată să fie oare un deziderat irealizabil pentru un manual şcolar ?

În analiza fenomenelor de teorie a literaturii, se citează ori se discută scrierile de referinţă ale lui : Aristotel, Platon, Kant, Boileau, Bergson, André Breton, Marinetti, Ferdinand de Saussure, Boris Tomaşevski, Hugo Friedrich, Tzvetan Teodorov, Jean Piaget ş.a. Din cultura română se comentează studiile lui Titu Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu

cu, Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Pascadi, Şt. Cazimir.

Indicele de nume proprii, foarte binevenit, reuşeşte să sintetizeze esenţialul asupra personalităţii respective, semnalînd operele de bază, curentul literar din care face parte şi timbrul unic care îl deosebeşte de ceilalţi confraţi. Pe bună dreptate, sînt lăsaţi la o parte scriitorii studiaţi în cadrul obiectului literatură română. Sînt incluşi, în schimb, filozofii, esteticienii, artiştii plastici şi compozitorii menţionaţi în manual. În paranteză fie spus, considerăm impropriu termenul de *indice*. Acesta are scopul de a menţiona pagina la care se află fiecare cuvînt, pentru ca astfel să fie găsit cu uşurinţă. Rostul listei numelor proprii de la sfîrşitul manualului are un caracter pur informativ. Se indică laureaţii premiului Nobel (de ce nu şi anul obţinerii acestei distincţii ?), numele real al celor cunoscuţi prin pseudonime (Voltaire, Molière, Stendhal, Tzara, Éluard, Gorki, Vladimir Streinu, Al. Sahia, Gala Galaction ş.a.). Aş sugera ca la numele străine să se menţioneze în viitoarea ediţie şi pronunţarea lor.

Spaţiul acordat diferitor scriitori nu este proporţional cu însemnătatea lor. Astfel Homer, Baudelaire, La Bruyère se „bucură" de un rînd, în timp ce lui Anton Pann şi lui Mihu Dragomir li se rezervă trei rînduri şi jumătate. Departe de noi gîndul de a subaprecia însemnătatea acestor scriitori. Însă cred că s-ar putea reduce amănuntele nesemnificative într-un caz şi adăuga date esenţiale în celălalt.

Informaţia e adusă, în general, la zi, specificîndu-se, de exemplu, moartea în 1980 a lui Vida Gheza (nu însă şi a lui Tudor Măinescu şi Jean Piaget, decedaţi în 1977 şi respectiv în 1979).

S-ar fi cuvenit să se menţioneze la N. Iorga cel puţin titlul unei opere de istorie (latura majoră a creaţiei sale), iar la Mircea Eliade în locul romanului *Isabel şi apele diavolului* (nereprezentativ), m-aş fi oprit la *Nuntă în cer*, *Huliganii* sau la capodopera sa *Noaptea de sînziene*. La M. R. Paraschivescu ar fi fost de amintit şi activitatea de dramaturg, la Paul Anghel cea de romancier. La Victor Eftimiu m-aş fi referit şi la memorialistică, citînd una sau două lucrări în această privinţă. La Saşa Pană, în locul unuia din cele cinci volume de versuri, aş fi preferat menţionarea cărţii de amintiri *Născut în '02*, iar la V. Voiculescu aş fi reţinut opera sa de apogeu : *Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare*. Dacă în dreptul lui N. D. Cocea se precizează că acesta cultivă cu predilecţie *pamfletul*, Mihail Codreanu — *sonetul*, Hoffman — *literatura fantastică* etc., ne-am fi aşteptat ca autorii să adauge unul sau două cuvinte definitorii privitoare la opera lui Dostoievski, Kafka, Joyce, Rabelais, Urmuz ş.a.

Lipsesc din indice : *Arthur Schopenhauer*, *W. Faulkner*, *Hugo Friedrich*, *I. Vinea*. Există şi cîteva neconcordanţe : *Ovidiu* (p. 31) şi *Ovidius* (p. 192), *Marţial* (p. 70) şi *Martial* (p. 192) ş.a.

Glosarul, după părerea noastră, trebuie să facă parte integrantă din orice carte şcolară atîta vreme cît mult aşteptatul dicţionar şcolar întîrzie să apară. Cele aproape 90 de cuvinte sînt explicate corect ; în special termenii din domeniul filozofiei, psihologiei, muzicii şi teoriei

literaturii sînt de un real folos. Unele cuvinte însă le sînt familiare copiilor din clasele anterioare şi le găsim explicate în manualele de gimnaziu : *pleonasm* (cl. a VII-a), *paradox, omonim, ficţiune, elegiac, eliptic* (clasa a VIII-a). M-aş fi oprit însă asupra altora : *moar* (p. 22), *fatidic* (p. 22), *topos* (p. 33), *doma* (p. 37), *increat* (p. 118).

În afara explicaţiilor de la sfîrşitul manualului, sînt făcute cunoscute şi alte cuvinte, fie în cuprinsul textului, în paranteză, fie în subsolul paginii : *laitmotiv, bildungsroman, qui-pro-quo, calambur, comedia dell'arte* etc. Uneori se dă — pe bună dreptate — şi etimologia termenului discutat : *motiv* (p. 20), *fantastic* (p. 143), *dramă* (p. 169).

Explicarea cuvîntului *apocaliptic* prin „fantastic, înspăimîntător, îngrozitor" este incompletă. Aş adăuga, folosindu-mă de dicţionarele noastre uzuale : „sinistru", „catastrofal", care se referă la apocalips — scriere religioasă cuprinzînd prorociri cu privire la „sfîrşitul lumii".

Elevii primesc îndrumări concrete asupra felului cum să procedeze în munca lor de redactare a temelor şi compunerilor : „Ţinuta ştiinţifică a unei astfel de lucrări obligă la indicarea izvoarelor folosite, scoţînd în evidenţă citatele (cu indicarea autorului, titlului complet, a ediţiei, locului şi datei de apariţie, precum şi a paginii), pentru a se putea detaşa mai clar contribuţia personală a autorului studiului respectiv, în spiritul probităţii ştiinţifice, impusă de o activitate de acest gen" (p. 11).

Autorii înşişi ţin adesea seama de aceste recomandări (p. 3, 4, 5, 11, 14, 15, 17, 20, 21, 23, 27, 28, 44, 50, 51, 60, 65, 67, 74, 75, 91, 95, 114, 118, 124, 139, 144, 177 etc.).

Din păcate însă, nu peste tot întîlnim aceeaşi rigoare. Lipsesc indicaţiile necesare la : citatul din Kant (p. 62), cel prin care Rebreanu consideră romanul drept o figură geometrică (p. 17) ; acela din *Faust* nu are nici numele traducătorului, nici al ediţiei (p. 27). La fel *Poetica* lui Aristotel (p. 56), poezia lui P. Éluard, *Fruntea acoperită* (p. 115), manifestul futurist al lui Marinetti (p. 115). Nu este indicată nici sursa din care este extras fragmentul *Ismail şi Turnavitu* de Urmuz, *Nora* de Ibsen (p. 171), *Hamlet* (p. 167—168), *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Bertold Brecht (p. 176—177), *Aşteptîndu-l pe Godot* (p. 180—181) etc.

Aceste inadvertenţe pot fi eliminate cu uşurinţă la o nouă ediţie. Aş mai adăuga cîteva observaţii de amănunt : Trebuie amintit, atunci cînd se vorbeşte despre *comicul absurd* (p. 78) sau *teatrul absurd* (p. 182) numele lui Eugen Ionescu. Se poate face precizarea, care lipseşte, la *sonet* (p. 87) că fiecare vers are 11 silabe (endecasilab) — în italiană, spaniolă şi română, 12 silabe (alexandrin) în franceză, 10 silabe (decasilab) în engleză.

Obiecţiile şi sugestiile de mai sus nu ştirbesc cu nimic valoarea acestui manual. Ele au fost făcute numai din dorinţa de a ajuta pe autori cînd vor elabora o nouă ediţie. Ar fi de dorit ca aceasta să fie tipărită într-un tiraj de masă, şi astfel să se afle permanent în librării, de unde să şi-o procure toţi cei interesaţi.

Schimb de experienţă cu tema: funcţionalitatea cabinetului de limba şi literatura română

I. HANGIU
S.S.F.

În ultimul deceniu, problema cabinetului de limba şi literatura română, ca unul dintre mijloacele de modernizare a învăţământului, a stat permanent în atenţia Ministerului Educaţiei şi Învăţământului, a Societăţii de ştiinţe filologice, a inspectoratelor şcolare judeţene şi a caselor personalului didactic.

Între alte măsuri luate de Societatea de ştiinţe filologice în 1971, privind îmbunătăţirea conţinutului activităţii în general şi al publicaţiilor în special, a fost şi crearea rubricii de faţă *Didactica modernă*, primul volum din seria nouă a culegerii *Limbă şi literatură*, din 1972, publicînd programele de perfecţionare şi grade didactice, consultaţii, bibliografii şi articolul *Cabinetul de literatura română*, semnat de prof. Simion Moldoveanu din Bucureşti. A urmat apoi o adevărată întrecere în organizarea de cabinete în licee şi în şcoli generale, după care, o perioadă de incertitudini şi căutări.

Am vizitat, de-a lungul anilor, multe cabinete din municipiul Bucureşti şi din ţară, unele adevărate expoziţii de portrete, planşe şi grafice destul de complicate, altele simple, reduse la cîteva elemente, uneori esenţiale, alteori neesenţiale. Comitetul de redacţie a solicitat profesorilor articole privind funcţionalitatea cabinetului de limba şi literatura română, dar nu a obţinut materiale acceptabile. De aceea, apreciem ca binevenită organizarea în judeţul Hunedoara, judeţ cu realizări deosebite în ceea ce priveşte eficienţa cabinetului de limbă şi literatură, a unui schimb de experienţă pe ţară, cu participarea reprezentanţilor Direcţiei învăţămîntului liceal şi tehnic profesional (tov. prof. dr. Constanţa Bărboi, inspector general), ai Oficiului pentru mijloace de învăţămînt, ai Direcţiei de organizare şi control şi ai Biroului pentru naţionalităţi din Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, a unor inspectori şcolari de limba şi literatura română din 14 judeţe ale ţării (Craiova, Harghita, Bistriţa-Năsăud, Bihor, Vaslui, Sălaj, Vrancea, Tulcea, Ialomiţa, Prahova, Brăila, Galaţi, Constanţa, Satu Mare) şi din municipiul Bucureşti, a unor responsabili ai catedrelor de limba română din licee pedagogice — acţiunea figurînd în planul S.S.F. — din Braşov, Cîmpulung Muscel (Argeş), Bacău, Cluj-Napoca, Craiova, Mureş, Odorheiu Secuiesc, Oradea şi municipiul Bucureşti.

Schimbul de experienţă a cuprins asistenţe la orele de curs, participare la activităţi extraşcolare (cercuri, cenacluri, brigăzi artistice), discuţii cu profesorii şi elevii în legătură cu activitatea la clasă în unele licee din Deva, Orăştie şi Brad. Dezbaterile pe marginea schimbului

de experiență au scos în evidență concepția Inspectoratului școlar al județului Hunedoara în ceea ce privește funcționalitatea cabinetului de limba și literatura română, preocuparea conducerilor liceelor de a organiza cabinete eficiente : materiale simple, care să sugereze procesul evoluției literaturii române, pe primul plan situîndu-se textul literar, cu mijloacele lui auxiliare — îndreptar de ortografie, ortoepie și punctuație, dicționare, cărți și albume necesare înțelegerii fenomenului literar. Multe cadre didactice știu să facă deosebire între latura informativă și cea formativă a procesului de învățămînt, eliminînd o serie de informații nesemnificative. În acest sens, au fost subliniate recomandările tovarășei ministru Aneta Spornic la consfătuirea de la Alba Iulia, referitoare la necesitatea modernizării predării și însușirii limbii române, la cunoașterea literaturii prin mijloace moderne, evitarea supraîncărcării elevilor. În cadrul schimbului de experiență s-a subliniat, de asemenea, necesitatea creșterii contribuției cadrelor didactice la confecționarea materialelor pentru autodotarea cabinetelor, la folosirea intensivă a orelor prevăzute în programele școlare, la întărirea caracterului practic-aplicativ al studiului limbii române, la îmbunătățirea exprimării corecte, în scris și oral, a elevilor. Este meritorie decizia inspectorului general școlar, conf. dr. ing. Nicolae Andronache, al Inspectoratului școlar al județului Hunedoara, ca lucrările scrise ale elevilor atît la obiectele fundamentale, cît și la cele de cultură generală, să fie apreciate și din punctul de vedere al exprimării (compoziție), al scrierii corecte (ortografie). La solicitarea redacției noastre, Inspectoratul școlar al județului Hunedoara a trimis, cu sprijinul tovarășului insp. prof. Ioachim Stanciu, planurile lecțiilor susținute în cadrul schimbului de experiență de către următorii profesori (în ordinea claselor la care au predat) : *Zoe Zaharia,* Liceul industrial nr. 2, Deva ; *Lovassy Agata,* Liceul industrial nr. 4, Deva ; *Maria Toma,* Liceul pedagogic, Deva ; *Stela Stănescu,* Liceul industrial „Avram Iancu", Brad ; *Lavinia Cerghedean,* Liceul industrial nr. 2, Deva ; *Nicoleta Ciobanu,* Liceul industrial nr. 1, Deva ; *Nicolae Clenciu,* Liceul industrial nr. 1, Orăștie ; Hașa Gligor, Liceul industrial nr. 4, Deva ; *Paraschiva Butnaru,* Liceul industrial nr. 2, Deva ; *Lia Dragotă,* Liceul pedagogic Deva ; *Angela Curețean,* Liceul industrial nr. 1, Orăștie ; Romulus Neag, Liceul „Avram Iancu", Brad ; *Petru Baciu,* Liceul industrial „Aurel Vlaicu", Orăștie ; *Dumitru Boboșa,* Liceul pedagogic, Deva ; Aurelia Baciu, Liceul industrial „Aurel Vlaicu", Orăștie.

Publicăm cuvîntul introductiv al tovarășului inspector general, conf. dr. ing. N. Andronache, și planul lecției susținute în cadrul schimbului de experiență de prof. Ileana Jurca, plan ce poate oferi profesorilor sugestii în predarea textului literar în cabinet sau în clasă obișnuită.

Cabinet sau laborator de limba și literatura română?

NICOLAE ANDRONACHE
Inspectoratul școlar al jud. Hunedoara

De ce *laborator* și nu *cabinet?*

De fapt, cred că nu asupra termenului ca atare ar trebui să stăruim, cît mai ales asupra conținutului acestuia. La urma-urmei, dacă pe ușa unei săli de clasă vom afișa denumirea de cabinet, iar elevii și profesorul se vor folosi în predarea și învățarea limbii române doar de tablă — cretă, respectiv caiete — creion, nu înseamnă că avem cabinet. În cazul acesta, am putea afișa și denumirea de laborator, pentru că tot așa vom lucra.

Noțiunea de *laborator* mi se pare că reflectă mai bine acțiunea de muncă asiduă, științifică, metodică, bazată pe un bogat instrumentar tehnico-didactic. În această idee aș risca chiar asocierea între laboratorul de limbă și literatură română și laboratorul de chimie, fizică etc. Desigur, n-aș crede că cineva, forțînd asocierea, ar pune semnul egalității între — să zicem — normele ortografice și ortoepice și acidul sulfuric! De va fi de bună-credință, va înțelege că la limba română „normele" se vor găsi permanent pe masa de lucru a elevului și vor fi folosite în fiecare oră, așa cum „acidul" nu va lipsi din multe experiențe de chimie.

Ducînd mai departe șirul relațiilor, s-ar putea găsi și alte motivații pentru utilizarea termenului de *laborator,* sau a celui de cabinet. Personal, înclin pentru cel de laborator — nu atît din deformație profesională, cît mai ales pentru că mi se pare că redă cel mai bine conținutul pe care trebuie să-l aibă astăzi, în deceniul al IX-lea, activitatea instructiv-educativă.

Am în vedere și definirea termenului de *laborator:* ansamblu de instalații, mașini, aparate și instrumente, inclusiv clădiri, folosite pentru cercetări științifice, *lucrări didactice,* etimologia cuvîntului conducîndu-ne la latinul *laboro (a munci).* În acest context, deci, laboratorul de limbă și literatură română trebuie înțeles ca un ansamblu de mijloace și tehnologii menite să realizeze funcția instructiv-educativă a învățămîntului actual.

Laboratorul — sau cabinetul de limbă și literatură română — trebuie să-și identifice titlul cu cel al școlii, respectiv să înceapă cu firma și să sfîrșească în atelierul-școală, chiar dacă, sau mai ales dacă, acest atelier este amplasat în întreprindere. Aceasta înseamnă — simplificînd lucrurile — că fiecare inscripție, indiferent în ce scop este făcută și de cine este făcută, să fie realizată după toate rigorile corectitudinii gramaticale. Înseamnă că toți profesorii și învățătorii, in-

ginerii și maiștrii au datoria să participe în frontul comun pentru cultivarea frumosului în limbă, pentru exprimarea corectă și nuanțată, pentru combaterea hotărîtă a tendințelor de alterare a limbii. Aceasta înseamnă, cu alte cuvinte, că toate cadrele din școala (liceul) respectiv au datoria cetățenească de a veghea la scrierea corectă, la păstrarea tezaurului național al limbii. Profesorii de matematică, de fizică și chimie — și de ce nu toți profesorii ? — pot și trebuie să aprecieze lucrările scrise ale elevilor din toate punctele de vedere : *corectitudine științifică*, gramaticală și ortografică.

Pînă a ajunge însă la concluzii în legătură cu activitatea și rezultatele altora, cred că este bine ca cel dintîi care să înțeleagă conținutul noțiunii de laborator este cadrul didactic de specialitate — profesorul de limbă și literatură română. El este în măsură ca, prin pregătirea pe care o are și pe care și-o perfecționează continuu, să statornicească în procesul predării-învățării un larg sistem de relații care să-i permită să treacă de la o situație la alta, folosindu-se, odată cu elevii, de tot „instrumentarul" de care dispune : aparatura audio-vizuală, biblioteca documentară din laborator (opere literare, antologii, dicționare de toate tipurile și, în special, cel de ortografie și ortoepie, glosare cu termenii tehnici specifici meseriilor și profilelor liceelor industriale), mape tematice, albume, fișe de verificare a cunoștințelor, fișe de lectură ș.a.

Iată deci, că lecțiile, văzute în sistem, — fără a se crede că se exagerează cu ceva la obiectul în discuție — presupun o gamă variată de „experiențe", metode și procedee, pe care de altfel le folosim în orice laborator.

Mergînd, însă, mai departe, se înțelege că în această situație, din vastul material didactic existent, riguros clasificat și organizat, profesorul de limba și literatura română nu poate să-și înceapă activitatea laborioasă cu elevii fără să-și pregătească în prealabil „experiența", așa cum face și cel de chimie, fizică, biologie, sau de la orice alt obiect de cultură tehnică.

Prin urmare, locul în care se învață limba și literatura română nu este o simplă încăpere unde se păstrează colecții, se fac studii și cercetări sau unde se acordă consultații, ci se lucrează creator, urmărindu-se formarea de priceperi și deprinderi, se însușesc cunoștințe, prin participarea nemijlocită a partenerului elev. Și, de ce să n-o spunem, „descoperirea" de către elev a noului în contactul cu opera literară echivalează cu „descoperirea" unor procese și fenomene din domeniul științelor. Căci important ni se pare, alături de cantitatea cunoștințelor dobîndite, modul în care elevul, condus de profesor, ajunge el însuși la scopul propus prin fiecare lecție și prin programa școlară în întregul ei.

În ultimă instanță, nu ar trebui, probabil, să ne prevalăm de termeni, ci să urmărim cu perseverență finalitatea muncii didactice, a lucrului cu elevii pentru a-i învăța să înțeleagă mesajul textului, să folosească, prețuind-o la valoarea ei, dulcea limbă românească.

Gorunul de L. Blaga (plan de lecție)

ILEANA JURCĂ
Liceul industrial nr. 4, Deva

Scop. Aprofundarea trăsăturilor liricii lui L. Blaga ; cunoașterea celor două laturi ale devenirii ; devenirea ca trecere spre neființă și devenirea văzută cu optimism (vol. *Poezii*, 1962) ; formarea deprinderii de a comenta textul, legătura între idee și limbajul metaforic, dezvoltarea exprimării orale. Strategii și materiale : problematizarea, munca individuală diferențiată, foile pentru retroproiector.

Desfășurarea lecției

O discuție despre cîteva elemente ale universului poetic al lui Blaga.

Ce legătură există între filozofia și poezia lui L. Blaga ?

Care este primul volum de poezii ?

De ce își intitulează poetul volumul *Poemele luminii ?*

În care volum ați mai întîlnit simbolul luminii ?

Se dau elevilor, ca muncă individuală, două întrebări-problemă la care să răspundă bazîndu-se pe cunoștințele din lirica lui L. Blaga și folosindu-se de fișe.

1. *Poemele luminii* sînt vibrări lirice pe tema dragostei și naturii ; lumina e îngemănată cu întunericul. Ce știți despre simbolul luminii ?

2. Pentru L. Blaga viața e o mare trecere prin lumină, dar și alunecare în neant. Arătați cum abordează poetul tema vieții, amenințată de moarte.

Timp de lucru șapte minute.

Tema îngemănării vieții cu moartea apare și în literatura universală la Rainer Maria Rilke : „Marea e moartea / peste măsură / Sîntem ai ei / cu rîsul în gură / Cînd, arzătoare viața / ne-o credem în toi / moartea în miezul ființei, / plînge în noi".

Una dintre poeziile în care apare această temă este *Gorunul*, o elegie pe tema morții.

(Profesorul citește textul poeziei.)

Se trece apoi la comentariul propriu-zis al poeziei.

Se citește prima strofă, care coincide și cu primul moment al poeziei : cadrul de referință în care poetul își comunică sentimentul de neliniște.

Cu ajutorul elevilor constatăm că poezia începe cu o comparație metaforică regresivă *(aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot)*; clopotul vestește liniștea veșnică ; comparația parcă reduce dimensiunile macrocosmosului, realizînd o atmosferă de liniște astrală cu zvonuri dulci, catifelate, abia perceptibile.

Epitetele „limpezi" și „dulci" pregătesc tăcerea și-l transpun pe poet „într-o stare meditativă". În această liniște poetul parcă degustă pacea veșnică, liniștea neființei. Astfel, liniștea fizică se transformă în neliniște psihică. Poetul presimte sentimentul tulburător al morții.

Infiltrarea morții în viață este sugerată onomatopeic prin cuvinte monosilabice *(că stropi de liniște îmi curg prin vine nu de sînge)*.

Se citește apoi strofa a doua și se comentează. Se arată că această parte a poeziei este o întrebare care scoate în evidență pe prim-plan neliniștea de care e cuprins poetul.

Impresia de liniște fizică este exprimată prin : *aripi moi, atîta pace, zac în umbra ta, frunza jucăușă*.

Poetul se adresează familiar gorunului (prin vocativ) arătînd că își urmează soarta, verbul „a zace" fiind sugestiv și onomatopeic.

Se citește strofa a III-a și se conchide că este o concluzie : fiecare moment din viață este un pas spre moarte.

Poetul materializează moartea, simbolul morții fiind gorunul, dar și simbolul vieții.

Repetiția verbului „a simți" potențează sentimentul, la fel cu repetiția cuvîntului „sicriu".

Versul ultim : „gorunul din margine de codru" nu constituie o repetiție mecanică a primului vers din strofa a doua, ci amplifică sentimentul neliniștii, căci tristețea e și a gorunului.

Interogația „o, cine știe ?" arată obsesia, drama pe care o trăiește poetul.

Verbul „picură" este onomatopeică, sugerînd infiltrarea în stropi a morții în viață.

Apare de asemenea enumerația prin „și" care atrage atenția asupra fiecărui element al enumerației, accentuînd tristețea.

În aceasta constă marea capacitate a poetului de a materializa abstractul și a abstractiza concretul.

Observații din punctul de vedere al prozodiei : ritmul iambic, sultor, cu cadență regulată, imprimă poeziei muzicalitate gravă ; versurile sînt albe, nerimate, eliberate de rigorile prozodiei clasice.

Poezia *Gorunul* se aseamănă cu *Miorița* și cu *Mai am un singur dor* de M. Eminescu ; se solicită din partea elevilor răspunsuri privind deosebirile.

Se va audia poezia *Lucrătorul* și se va arăta că în alte poezii ale lui Blaga există optimism, dorul de viață și tinerețe, viață văzută simbolic, în semințele care încolțesc, în veșnica schimbare a naturii.

Temă : Comentarea unei poezii a aceluiași autor neprevăzută de programă.

Programa de perfecționare, definitivare, gradele II și I în învățămînt

Pentru a veni în sprijinul profesorilor care urmează cursurile de perfecționare sau se pregătesc în vederea susținerii examenelor de grade didactice în învățămîntul gimnazial și liceal, publicăm în volumul de față *Programa de limba și literatura română*, valabilă începînd cu anul școlar 1980/1981, după broșura editată de Ministerul Educației și Învățămîntului, Direcția perfecționării personalului didactic, prin *Tribuna școlii*, cu precizarea :

Programele pentru limba și literatura română au fost elaborate și dezbătute de specialiști din catedrele de specialitate ale facultăților de filologie de la universitățile din București, Cluj-Napoca, Iași, Craiova și Timișoara.

Definitivarea programelor s-a făcut la Facultatea de limba și literatura română a Universității din București, prin catedrele de limba română contemporană, istoria limbii române, istoria literaturii române, literatura comparată și teoria literaturii.

În volumele următoare și în *Buletinele de informare*, ce vor fi editate de filialele S.S.F. din București, Iași, Cluj-Napoca și Timișoara, vor fi incluse materiale (lecții și consultații) în legătură cu temele din programa de limba și literatura română. Colectivul de redacție primește propuneri de lecții și consultații (texte de cel mult 10 pagini), cu excepția tematicii lucrărilor pentru obținerea gradului I în învățămînt.

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Obiective generale pentru perfecționarea cadrelor didactice (perfecționare, definitivare în învățămînt, gradele II și I)

1. Sarcinile profesorilor de limba și literatura română în educarea comunistă a elevilor.

2. Utilizarea programelor și manualelor școlare. Organizarea și planificarea activității în clasă și în afara clasei.

3. Cunoașterea perioadelor literaturii române și justa lor proporționare cu o pondere specială pe literatura secolului XX. Sublinierea evoluției gîndirii social-politice și estetice în literatură. Fixarea fenomenului literar românesc în context universal.

4. Cunoașterea structurii și evoluției limbii române literare în vederea îmbunătățirii limbajului elevilor și a înțelegerii literaturii.

5. Cunoașterea tehnicii de elaborare și de evaluare a compunerilor întocmite de elevi, a metodelor și procedeelor de stimulare a lor.

6. Însușirea metodologiei de folosire creatoare a mijloacelor audio-vizuale în orele de curs ; funcționalitatea cabinetului de limba și literatura română.

7. Adîncirea însușirii metodologiei studiului limbii și literaturii române în școlile cu limbile de predare ale naționalităților conlocuitoare.

PERFECȚIONARE *

LIMBA ROMÂNĂ

1. Originile și perioadele evoluției limbii române.

II. Caracteristicile dialectale ale limbii române în raport cu limba literară. Influențe reciproce.

III. Sistemul fonologic al limbii române. Probleme de structură fonologică : accentul și intonația.

— Particularitățile fonologice ale limbii române (vocale centrale, diftongi, triftongi : statutul lor fonologic) ;

— Normele ortoepice actuale și tendințele de evoluție a pronunțării literare românești ;

— Raporturile dintre varianta literară și graiurile limbii române contemporane ;

— Principiile și normele ortografiei actuale a limbii române. Regulile de punctuație ;

— Relațiile dintre sunet, fonem și literă în ortografia actuală.

IV. Structura vocabularului, onomasiologia, cîmpurile semantice, analiza semică a cuvîntului, probleme de semnificație. Polisemia, sinonimia, omonimia, antonimia, paronimia.

— Diversificarea funcțional-stilistică a vocabularului. Diferențieri dialectale ;

— Structura internă a cuvîntului. Derivarea și compunerea ;

— Structura etimologică a limbii române ;

— Surse de îmbogățire a vocabularului : tipare productive în limba actuală ;

— Tipuri de dicționare ale limbii române.

V. Organizarea morfo-sintactică a limbii române : părți de vorbire.

— Structura morfologică a cuvîntului ; variante și invariante ;

— Clasele de flexiuni ;

— Categoriile morfologice ; structura lor semantică ;

— Sisteme și subsisteme morfologice în limba română ; tendințe în limba română actuală.

---

* Programa este comună pentru perfecționare, definitivare și gradul II în învățămînt.

VI. Modalități sintactice ale limbii române contemporane. Raportul morfologie-sintaxă; raporturi semantico-sintactice; raporturi stilistico-sintactice.

— Unități de bază ale sintaxei (enunț, grup nominal, grup verbal, propoziție, frază) ;

— Relații sintactice fundamentale. Relații de vecinătate, relații de structură ;

— Elemente constitutive ale structurilor sintactice ;

— Tendințele structurilor sintactice în limba română contemporană ;

— Tipuri de descriere sintactică a limbii române.

VII. Stil, stilistică, limbaj. Stilurile funcționale ale limbii române actuale.

— Problemele studierii limbajului artistic ;

— Funcțiile figurilor stilistice. Receptarea textului ca întreg ;

— Utilizarea textului literar în vederea cultivării simțului estetic al elevilor și dezvoltarea capacității lor de interpretare a limbajului literar ;

— Orientări în cercetarea stilistică a limbii române ;

— Orientări în studiul limbii și posibilități de introducere a lor în procesul de învățare a limbii române.

VIII. Orientări în lingvistică și posibilitățile de utilizare în procesul de învățare a limbii române.

Notă: Pentru examenele de gradul II și cursurile de perfecționare, profesorii vor insista în mod special asupra problemelor care au făcut obiectul cercetărilor din ultimii ani, referitoare la tematica indicată în această programă. Se cere în mod deosebit raportarea rezultatelor cercetărilor la procesul de învățămînt.

DEFINITIVARE ÎN ÎNVĂȚĂMÎNT *

LITERATURA ROMÂNĂ

Literatura populară

— Caracteristici, teme, motive, specii reprezentative.

Literatura română de la începuturi pînă la 1830

— Formarea limbii române și a poporului român. Începuturile culturii românești.

* Candidații vor cunoaște operele indicate de programa analitică pentru a fi predate în clasă, precum și, în linii mari, scriitorii din această programă (viața : operele principale, tematica lor), curentele literare, revistele și diferitele grupări din jurul lor.

— Condițiile sociale și culturale interne în care s-au tradus și tipărit primele texte în limba națională. Școala cronicarilor și evoluția ei de la epoca voievodal-eroică pînă la 1750. Valori permanente de gîndire și expresie în operele lui Gr. Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Anonimul Brîncovenesc, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Popescu, Dosoftei și traducerea psalmilor. Prima poemă filozofică românească, *Viața lumii*. Enciclopedismul operei lui D. Cantemir. Romanul alegoric : *Istoria ieroglifică*. Circulația europeană a operei sale. Umanismul românesc — forme specifice în raport cu umanismul european. Iluminismul românesc, orientări specific naționale și ecouri cultural-literare. Reprezentanți în Transilvania : Samuil Micu, Gh. Șincai, Petru Maior. Principalele lor contribuții filologice și istorice. Opera literară a lui Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*. Iluminismul în Țara Românească și Moldova, Goleștii, Văcărești și Conachi.

Epoca modernă

— Clasicism și romantism în literatura română după 1830. *Dacia literară*. Programul revistei și rolul ei în epocă.

— Rolul scriitorilor în epocă și activitatea lor literară : Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, G. Barițiu, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, N. Bălcescu, Al. Russo, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu.

— V. Alecsandri. Opera literară : poezia, proza, dramaturgia.

— Activitatea literară a lui N. Filimon, I. Ghica, A. Odobescu, B. P. Hasdeu.

Epoca marilor clasici

— *Junimea*. Ideologia culturală și literară. *Convorbiri literare*. Program, etape în evoluția revistei.

— T. Maiorescu. Esteticianul. Doctrina clasică. Criticul cultural și literar. Polemistul.

— M. Eminescu. Concepție poetică. Univers liric. Motive fundamentale. Proză literară. Universalitatea creației eminesciene.

— I. Creangă. Poveștile. *Amintiri din copilărie*. Arta narativă.

— I. L. Caragiale. Comedii. Nuvele și povestiri. *Momente*. Arta comediografului și a prozatorului.

— I. Slavici. Nuvela. Romanul. Arta prozatorului.

— Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, scriitori clasici.

— Al. Macedonski. Poezia. Proza. Teoretician al simbolismului.

— *Contemporanul*. Programul. C. Dobrogeanu-Gherea, teoretician și critic literar.

— Scriitori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : B. Delavrancea (proza, drama istorică), D. Zamfirescu (nuvela, romanul, ideile despre roman), G. Coșbuc (poezia).

Literatura română în perioada 1900—1918

— Reviste principale : *Semănătorul, Viața românească, Vieața nouă.*

— Curente și scriitori : M. Sadoveanu, O. Goga, Șt. O. Iosif, D. Anghel, G. Bacovia, I. Minulescu, Gala Galaction, C. Hogaș, I. Al. Brătescu-Voinești, G. Ibrăileanu, C. Stere, N. Iorga, M. Dragomirescu.

Literatura română în perioada 1918—1944

— Publicații, curente și grupări literare. Publicații de orientare democratică : *Viața românească, Adevărul literar și artistic, Însemnări ieșene* etc. Publicații literare îndrumate de P.C.R. : *Bluze albastre, Veac nou. Era nouă.* Alte publicații de stînga : *Cuvîntul liber, Reporter, Azi* Modernismul. E. Lovinescu, cenaclul și revista *Sburătorul,* Orientări avangardiste *(Contimporanul, Integral, Unu* etc.). Tradiționalismul *(Gîndirea* și gîndirismul).

— *Poezia.* Adîncirea procesului de înnoire structurală a lirismului. Asimilarea, într-un mod original, a tendințelor pe care le manifestă lirica europeană în secolul XX. Forme diferite de lirism.

— T. Arghezi, Lucian Blaga (poet și dramaturg), Ion Barbu, Al. Philippide, Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Ion Vinea.

— *Proza.* L. Rebreanu, Camil Petrescu (prozator și dramaturg), H. Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Matei Caragiale, Anton Holban, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Ionel Teodoreanu.

— *Dramaturgia.* M. Sebastian, G. Ciprian, V. I. Popa, G. M. Zamfirescu.

— *Critica literară.* Direcții caracteristice în critica și istoria literară. E. Lovinescu, G. Călinescu (critic și prozator), Tudor Vianu, Perpessicius, P. Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, M. Ralea, Paul Zarifopol.

Literatura română după Eliberare

— Politica P.C.R. în domeniul culturii. Valorificarea critică a moștenirii literare. Orientarea umanist-socialistă a noii literaturi. Reviste literare, culturale și social-politice. Diversitatea stilurilor și a tendințelor. Scriitori reprezentativi.

— *Poezia.* Opere de după Eliberare a lui T. Arghezi, L. Blaga, Al. Philippide.

— Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Emil Botta.

— Geo Dumitrescu, Șt. Aug. Doinaș, Ion Caraion, A. Baconsky.

— N. Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu (poet și dramaturg), Ioan Alexandru, Ana Blandiana.

— *Proza.* Opera de după Eliberare a lui M. Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, V. Voiculescu.

— Z. Stancu, Marin Preda, Geo Bogza, Eugen Barbu, Titus Popovici, Al. Ivasiuc, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, N. Breban.

— *Dramaturgia.* A. Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Ion Băeșu.

Critica, teoria și istoriografia literară

— Opera de după Eliberare a lui G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, Perpessicius.

— Const. Ciopraga, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, M. Zaciu, Ion Vlad, Eugen Simion, N. Manolescu.

— Literatura naționalităților conlocuitoare: Szemler Ferencz, Letay Laios, Alfred Margul-Sperber.

— Literatura română în contextul literaturii universale.

TEORIA LITERATURII

— Teoria, critica și istoria literară (obiect, principii, metode).

— Noțiunile de teoria literaturii în programele și manualele școlare.

— Literatura — formă specifică a conștiinței sociale. Literatura și celelalte arte.

— Concepte fundamentale ale analizei operei literare: noțiunea de *operă literară* (modul de a fi al operei literare); *limbajul poetic* (componente, caracteristici); *imaginea poetică, subiectul, compoziția* (procedee), *personajul* ș.a.

— Analiză și sinteză în cercetarea literară. Comentariul literar. Structura lecțiilor de analiză literară în gimnaziu și în liceu.

— *Genurile literare* (liric, epic, dramatic) și formele lor. Particularitățile lecțiilor de analiză a unui text liric, epic și dramatic în gimnaziu și în liceu.

— *Stilul poetic.*

— Funcția și finalitatea literaturii.

GRADUL II *

LITERATURA ROMÂNĂ

Literatura populară

— Doine, *Miorița, Toma Alimoș, Meșterul Manole.*

Literatura română de la începuturi pînă la 1830

— Forme narative clasice în operele cronicarilor (Gr. Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Popescu).

* Programa este comună pentru perfecționare și gradul II. Programa selectează volume reprezentative în afara celor din programa analitică școlară. Perfecționarea și examenul de gradul II se vor desfășura mai ales pe baza comentării textelor respective, inclusiv textele prevăzute în programele școlare și de definitivat.

— D. Cantemir, *Istoria ieroglifică* (cel dintîi roman românesc).

— Mișcarea iluministă românească. I. Budai-Deleanu, *Țiganiada.*

Epoca modernă

— Clasicism și romantism în literatura română după 1830. *Dacia literară.* Programul revistei și rolul ei în epocă.

— C. Negruzzi (nuvelele), D. Bolintineanu *(Legende istorice),* V. Alecsandri : poezia *(Pasteluri, Legende),* proza dramaturgia *(Coana Chirița, Fîntîna Blanduziei, Ovidiu).*

— N. Filimon *(Ciocoii vechi și noi,* nuvele). A. Odobescu *(Pseudokinegetikos),* B. P. Hasdeu *(Duduca Mamuca, Trei crai de la răsărit).*

Epoca marilor clasici

— *Convorbiri literare.* Program, etape în evoluția revistei.

— T. Maiorescu. Esteticianul : *Poezia română, Comediile d-lui I. L. Caragiale.* Criticul literar : *Direcția nouă, Poeți și critici, Eminescu și poeziile lui.* Polemistul : *Beția de cuvinte, Oratori, retori limbuți.*

— M. Eminescu. Marile poeme : *Memento mori, Strigoii, Călin, Povestea magului călător în stele, Gemenii, Scrisorile, Luceafărul.* Proza literară : *Geniu pustiu, Sărmanul Dionis.*

— I. Creangă. Poveștile, *Amintiri din copilărie.* Povestirile *(Moș Nichifor Coțcariul).* Arta narativă.

— I. L. Caragiale. Comediile. Nuvele : *O făclie de Paște, Păcat, În vreme de război.* Povestiri : *La hanul lui Mînjoală, Kir Ianulea, Momente.* Arta comediografului și a prozatorului.

— I. Slavici. Nuvele : *Moara cu noroc, Gura satului, Budulea Taichii, Pădureanca.* Romanul *Mara.* Amintirile despre Eminescu. Arta prozatorului.

— Al. Macedonski. Poezia (Nopțile, psalmi, rondeluri). Proze (Thalassa). Modernitatea lor. C. Dobrogeanu-Gherea. Teoretician și critic literar. Studiile despre clasici.

— Scriitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : B. Delavrancea (proza, trilogia istorică), D. Zamfirescu. *Romanul Comăneștenilor.* G. Coșbuc. *Balade și idile. Fire de tort.*

Literatura română în primele decenii ale secolului al XX-lea

— Semănătorism, poporanism, simbolism. Scriitori reprezentativi : I. Agârbiceanu, *Arhanghelii;* O. Goga, *Poezii* (1905); D. Anghel *În grădină* și proza; G. Bacovia, *Plumb* (1916), *Scîntei galbene* (1926); C. Hogaș. *În Munții Neamțului;* G. Ibrăileanu, *Spiritul critic la cultura românească. Creație și analiză, Eminescu — note asupra versului.*

Literatura română în perioada interbelică

— Tradiționalism și modernism.

— *Poezia.* T. Arghezi. *Cuvinte potrivite, Flori de mucigai;* L. Blaga, *Poemele luminii, Laudă somnului;* I. Barbu, *Joc secund;* I. Pillat, *Pe Argeș în sus.*

— *Proza.* M. Sadoveanu, *Hanu Ancuței, Zodia Cancerului, Locul unde nu s-a întîmplat nimic. Țara de dincolo de negură;* L. Rebreanu, *Ion, Pădurea spînzuraților, Răscoala;* Camil Petrescu, *Patul lui Procust;* H. Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach;* Matei Caragiale, *Craii de Curtea Veche.*

— *Dramaturgia.* L. Blaga, *Zamolxe, Meșterul Manole;* Camil Petrescu, *Jocul ielelor, Act venețian, Danton; M. Sebastian, Jocul de-a vacanța. Steaua fără nume.*

— *Critica literară.* E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937); G. Călinescu, *Opera lui Eminescu, Principii de estetică, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941); T. Vianu, *Arta prozatorilor români.*

Literatura română de după Eliberare

— Politica P.C.R. în domeniul culturii, Orientarea umanist-socialistă a literaturii. Diversitatea stilurilor și a tendințelor, Scriitori reprezentativi.

— *Poezia,* T. Arghezi, *Cîntare omului, Poeme noi;* L. Blaga, *Opere,* vol. II, Minerva, 1975; Al. Philippide, *Monolog în Babilon;* E. Jebeleanu, *Hanibal;* M. Beniuc, *Poezii;* Geo Dumitrescu, *Jurnal de campanie;* Șt. Aug. Doinaș, *Alfabet poetic;* N. Labiș, *Primele iubiri;* Nichita Stănescu, *Starea poeziei;* Marin Sorescu, *Poeme* (Ed. Albatros); Ioan Alexandru, *Vămile pustiei;* A. Baconsky, *Fluxul memoriei;* Emil Botta, *Un dor fără sațiu.*

— *Proza.* G. Călinescu, *Bietul Ioanide;* Z. Stancu, *Uruma;* Geo Bogza, *Cartea Oltului;* Marin Preda, *Întîlnirea din pămînturi, Intrusul, Delirul, Cel mai iubit dintre pămînteni;* E. Barbu, *Groapa;* Al. Ivasiuc, *Apa;* D. R. Popescu, *Vînătoarea regală;* Fănuș Neagu. *Îngerul a strigat, Frumoșii nebuni ai marilor orașe.*

— *Dramaturgia.* A. Baranga, *Opinia publică;* H. Lovinescu, *Petru Rareș;* Marin Sorescu, *A treia țeapă.*

— *Critica, istoria și teoria literară.* G. Călinescu, *Istoria literaturii române.* Compendiu; T. Vianu, Studii de stilistică (1968); Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane;* Const. Ciopraga, *M. Sadoveanu;* Al. Piru, *Permanențe românești;* A. Marino, *Critica ideilor literare.*

— Se recomandă citirea operelor altor poeți, prozatori, dramaturgi și critici literari din epoca acutală.

TEORIA LITERATURII

1. Literatura — modalitate specifică de cunoaștere și comunicare.
2. Concepte de bază ale analizei moderne a operei literare;
— *textul* (opera, structura) literar(ă);
— *text și context* (social, cultural, literar etc.);
— *motiv(e), subiect, fabulă, personaj* (erou);
— *compoziție* (în operele lirice, epice, dramatice);
— *procedee ale comunicării literar-artistice* în operele lirice, epice și dramatice (*prozodia* — sistem semnificant; procedeele retorice: figurile, topica, sintaxa; *procedeele narative; timpul* și *spațiul* în narațiune); *limbajul poetic.*
— *imaginea literar-artistică* (poetică);
— *stilul operei;*
— *forme literare* (în lirica, epica și dramaturgia modernă).
3. Sensul și semnificația, funcția și finalitatea operei literare.
4. Procesul receptării operei literare.
5. Evaluarea critică a operei literare.
6. Grupare, cenaclu, școală, curent literar.

METODICA STUDIERII LIMBII ȘI LITERATURII ROMÂNE

a) Limba română

1. Metode și mijloace de formare, dezvoltare și consolidare a deprinderilor ortografice și ortoepice.

— Clasificarea, rolul și locul exercițiilor ortografice în structura lecțiilor de limba română. Căi de însușire de către elevi a normelor pronunțării literare românești.

— Interdependența ortoepie-ortografie și implicațiile ei metodologice.

— Greșelile de ortografie și cauzele lor — în condițiile clasei (gimnaziu și liceu). Criteriile de selectare, organizare și dozare în lecții a exercițiilor.

2. Căi de îmbogățire, precizare și activizare a vocabularului elevilor.

— Modalități de folosire a asocierilor paradigmatice și sintagmatice în nuanțarea achizițiilor lexicale ale elevilor. Procedee de îmbogățire a vocabularului elevilor la lecțiile de lectură literară, de compunere, de gramatică, de verificare și apreciere a lecturii suplimentare.

3. Metode de utilizare a textului în vederea clarificării și fixării cunoștințelor gramaticale. Căi de îmbinare a analizei gramaticale cu analiza stilistică. Conținutul, rolul și locul analizei lingvistice complexe în structura lecțiilor de limbă română. Modalități de continuare a analizei faptelor de limbă în liceu.

4. Direcții de modernizare a metodelor de predare a limbii române ; posibilități de activizare permanentă a elevilor în lecție. Folosirea după necesități a mijloacelor audio-vizuale. Forme de învățare activă : formarea în etape a acțiunilor mentale, descoperirea, problematizarea, euristica, modelarea, instruirea programată.. Baza lor pedagogică și psihologică.

5. Exercițiile de limbă. Structura și tipologia lor.

6. Lecția de limba română în lumina cercetărilor noi ale lingvisticii și metodicii.

7. Metodologia activităților privind compunerile în gimnazii și licee. Activități pregătitoare în vederea formării deprinderilor elevilor de a compune. Introducerea elevilor în tehnica elaborării unei compuneri (stabilirea subiectului, realizarea documentării și întocmirea planului, redactarea sau expunerea orală). De la compunerea orientată la compunerea liberă (creatoare). Tipuri de compunere practicabile în școală (în funcție de profilul unității de învățământ). Modalități didactice de corectare, discutare și evaluare a compunerilor elevilor.

8. Metode de predare a morfologiei și sintaxei limbii române în școală.

9. Metode de educare a exprimării. Tipuri de exprimare. Metode și procedee de însușire a limbii literare de către elevi în condițiile influenței gradului local.

10. Utilizarea manualelor școlare în condițiile concrete ale clasei (gimnaziu și liceu).

11. Asigurarea caracterului practic-aplicativ al predării gramaticii în gimnaziu.

12. Metode de utilizare a datelor și cunoștințelor de limbă în analiza textului literar în liceu.

b) Literatura română

1. Studiul literaturii române și educația comunistă a elevilor.

2. Metodologia didactică a investigării textului literar.

— Conceptul de modernizare a studierii literaturii în învățământ. Metode de realizare a comentariului literar cu elevii : aplicații (problematizare, lucrul în grup, descoperire, conversație, euristică).

3. Structuri ale lecțiilor de literatură română.

— Lecția despre viața și activitatea creatoare a scriitorului ;

— Lecție despre crezul artistic al unui scriitor ;

— Lecția despre universul artistic (problematica operei) unui scriitor ;

— Lecția de analiză (comentare) a unei opere ;

— Lecția de caracterizare generală ;

— Lecția de studiere a unei noțiuni de teorie literară ;

— Lecția de concluzii și fixare a scriitorului în evoluția literaturii ;

— Lecția de recapitulare și sinteză ;

— Metodologia fiecărui tip de lecție.

4. Metodologia studierii noțiunilor de teoria literaturii.

— Eșalonarea noțiunilor de teoria literaturii în clasele V—VIII și IX—XII ;

— Modalități didactice de studiere a diferitelor noțiuni de teorie a literaturii în gimnaziu și liceu.

5. Mijloace de învățămînt în studierea literaturii în școală.

— Mijloace de învățămînt tradiționale (clasice) — reevaluare critică ;

— Mijloace audio-vizuale (virtuți și limite) ;

— Metodologia folosirii mijloacelor de învățămînt în lecțiile de literatură ;

— Cabinetul de literatură — cadru adecvat pentru folosirea tehnicii moderne în studierea literaturii. Definirea, concepția de organizare, funcționalitatea și eficiența instructiv-educativă a cabinetului de literatură.

6. Probleme metodologice privind organizarea activității în afara clasei.

— Formele de activitate în afara clasei cu elevii : cercuri literare, cenaclul literar, excursii literare etc.

— Metodologia fiecărei forme de activitate cu elevii în afara clasei.

7. Modalități de caracterizare a personajului literar.

— Tipologia personajelor ; — în literatura universală — în literatura română ;

— Locul și momentul caracterizării personajului literar, în procesul de investigare a operei ;

— Mijloace și procedee artistice de caracterizare a personajului literar ;

— Eficiența educativă a caracterizării personajului în orele de curs ;

— Metode de caracterizare a personajului literar ;

— Aplicații pe texte.

8. Concepția și cerințele programelor școlare de literatură română.

— Eșalonarea materiei în programele școlare ;

— Criterii de determinare a volumului materiei ;

— Criterii de selectare a scriitorilor și operelor literare ;

— Obligativitatea realizării cerințelor și obiectivelor stabilite prin programele de literatură română.

9. Aplicarea creatoare a orientărilor metodologice moderne în studierea limbii și literaturii române în școlile cu limbile de predare ale naționalităților conlocuitoare.

c) Metodologia elaborării lucrărilor metodico-științifice

— Folosirea bibliografiei fundamentale de specialitate și de metodică a specialității ;

— Dozarea informațiilor științifice după cerințele învățămîntului și în conformitate cu prevederile programelor școlare ;

— Relevarea modalităților de rezolvare la orele de curs a problemelor aduse în discuție ;

— Îmbinarea organică a cunoștințelor de specialitate cu metodologia rezolvării lor.

Bibliografie

Limba română

* * * Gramatica limbii române volumele I și II, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Academiei R. P. Române, București, 1963.

* * * Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație, ediția a III-a. Editura Academiei R. S. România, București, 1971.

* * * Limba română corectă. Probleme de ortografie, gramatică, lexic, Editura științifică, București, 1973.

Anghelescu-Temelie, N., Dificultăți în analiza gramaticală, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976.

Brâncuș Grigore, Limba română contemporană. Morfologia verbului. Tipografia Universității din București, 1976.

Bulgăr, Gh., Scriitori români despre limbă și stil, Editura Albatros, București, 1976.

Caragiu-Marioțeanu, M.; Giosu, Ștefan; Ionescu-Ruxăndoiu, L.; Teodoran, Romulus, Dialectologie română, Editura didactică și pedagogică, București, 1977.

Ciompec, Georgeta; Dominte, Constantin; Guțu Romalo, Valeria; Mîrza, Clement; Vasiliu, Emanuel, Limba română contemporană, vol. I, sub îndrumarea acad. I. Coteanu, Editura didactică și pedagogică, București, 1974.

Coteanu, I., Bidu-Vrânceanu, Angela; Limba română contemporană, II, *Vocabularul*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975.

Coteanu, I., Stilistica funcțională a limbii române (Stil, stilistică, limbaj), Editura Academiei R. S. România, București, 1973.

Diaconescu, Paula, Elemente de istorie a limbii literare moderne. Partea I. Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830—1880), București, Universitatea din București, 1974. Partea a II-a, Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea, 1975.

Graur, Al., Tendințele actuale ale limbii române, Editura științifică, București, 1968.

Guțu, Romalo, Valeria, Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări, Editura didactică și pedagogică, București, 1973.

Guțu Romalo, Valeria, Corectitudine și greșeală (limba română azi), Editura științifică, București, 1972.

Iordan, Iorgu, Stilistica limbii române, ediție definitivă, Editura științifică, București, 1975.

Hristea, Theodor, Probleme de etimologie, Note, articole, studii, Editura științifică, București, 1968.

Irimia, Dumitru, Structura gramaticală a limbii române. Verbul. Editura Junimea, Iași, 1976.

Munteanu, Ștefan, Stil și expresivitate poetică, Editura științifică, București, 1972.

Munteanu, Ștefan și Țâra, Vasile, Istoria limbii române literare. Privire generală, Editura didactică și pedagogică, București, 1978.

Niculescu, Alex., Individualitatea limbii române între limbile romanice, vol. I, Editura științifică, București, 1965 ; vol. II, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, p. 11—115.

Pană-Dindelegan Gabriela, Sintaxa limbii române. Partea I, Sintaxa grupului verbal, București, Tipografia Universității din București, 1976.

Rosetti, Al., Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 76—92, 197—217, 279—301, 351—358, 465—481.

Șerban, Vasile ; Evseev, I., Vocabularul românesc contemporan, Editura Facla, Timișoara, 1977.

Iordan, Iorgu ; Guțu Romalo, Valeria și *Niculescu, Al.*, Structura morfologică a limbii române, Editura științifică, București, 1967.

Dimitrescu, Florica ; Pamfil, Viorica ; Barborică, Elena ; Călărașu, Cristina ; Cvasnîi Maria ; Maria, M. ; Ruxăndoiu, L. ; Theodorescu, M. ; Toma, E., Istoria limbii române, Editura didactică și pedagogică, București, 1978, p. 24—115.

Rosetti, Al. ; Cazacu, B. ; Onu, L., Istoria limbii române literare, vol. I, ed. a doua, Editura Minerva, București, 1971.

Pușcariu, Sextil, Limba română, vol. I : *Privire generală*, Editura Minerva, București, 1976.

Teodorescu, Ecat., Subordonata subiectivă, Editura științifică, București, 1973.

Vianu, Tudor, Studii de stilistică, Editura didactică și pedagogică, București, 1968, părțile a II-a și a III-a ; Stilistica limbii literare și Stilistica autorilor — Scriitori români.

Vlad, Carmen, Limba română contemporană. Lexicologie, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, 1974.

Bibliografie facultativă

Andriescu, Al., Stil și limbaj, Editura Junimea, Iași, 1977.

Avram, Mioara, Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română, Editura Academiei R. P. Române, București, 1960.

Avram, Mioara și colectiv, Formarea cuvintelor în limba română, vol. II, Prefixele, Editura Academiei, București, 1978.

Bucă, Maria și *Ivan Evseev*, Probleme de semasiologie, Editura Facla, Timișoara, 1976.

Bulgăr, G., Limba română. Sintaxă și stilistică, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

Cazacu, B., Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei. Editura pentru literatură și artă, București, 1960.

Câmpeanu, Eugen, Substantivul. Studiu stilistic, Editura științifică, București, 1973.

Ciobanu, Fulvia ; Hasan, Finuța, Formarea cuvintelor în limba română, vol. I. Compunere, Editura Academiei R. S. România, București, 1970.

Diaconescu, Paula, Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc, Editura Academiei R. S. România, București, 1970.

Gheție, Ion, Baza dialectală a limbii române literare, Editura Academiei R. S. România, București, 1975, p. 43—87, 548—631.

Gheție, Ion, Istoria limbii române literare, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978.

Graur, Al., Mic tratat de ortografie, Editura științifică, București, 1974.

Iordan, Iorgu, Limba română contemporană, Editura didactică și pedagogică, București, 1978.

Mancaș, Mihaela, Stilul indirect liber în româna literară, Editura didactică și pedagogică, București, 1972.

* * * Studii de istoria limbii române literare, Secolul al XIX-lea, Editura pentru literatură, 1969, vol. I, p. 9—253.

Macrea, D., Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978.

Macrea, D., Lingvistică și cultură, Editura didactică și pedagogică, București, 1978.

Negrici, Eugen, Expresivitatea involuntară, Cartea Românească, București, 1977.

Sîrbu, Richard, Antonimia lexicală în limba română, Editura Facla, Timișoara, 1977.

Șuteu, Flora, Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești, Editura Academiei R. S. România, 1976.

Bibliografie

Literatura română

Literatura română veche

* * * Istoria literaturii române, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei R. S. România, 1970.

Cartojan, N., Istoria literaturii române vechi, Editura Minerva, București, 1980.

Piru, Al., Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977.

Popovici, D., Studii literare, I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.

Epoca modernă

* * * Istoria literaturii române, vol. II, Editura Academiei R. S. România, București, 1968.

Cornea, Paul, Originile romantismului românesc, Editura Minerva, București, 1972.

Drăgan, Mihai, B. P. Hasdeu, Junimea, 1972.

Leonte, Liviu, C. Negruzzi, Editura Minerva, București, 1980.

Păcurariu, Dim., Clasicism și tendințe clasice în literatura română, Editura Cartea Românească, București, 1979.

Piru, Al., Introducere în opera lui Vasile Alecsandri, Editura Minerva, București, 1978.

Piru, Al., Permanențe românești, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Platon, Maria, „Dacia literară". Destinul unei reviste, Editura Junimea, Iași, 1974.

Popovici, D., Romantismul românesc, Editura tineretului, 1969.
Vianu, T., Arta prozatorilor români, I, II, Biblioteca pentru toți, 1966.

Epoca marilor clasici

* * * Istoria literaturii române, vol. III, Editura Academiei R. S. România, București, 1973.
Călinescu, G., Viața lui Eminescu, Editura pentru literatură, 1964.
Călinescu, G., Opera lui Eminescu, vol. I—II, Editura Minerva, București, 1976.
Călinescu, G., I. Creangă. Viața și opera, Editura pentru literatură 1965.
Cioculescu, Șerban, Viața lui I. L. Caragiale, Caragialiana, Editura Eminescu, 1977.
Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, Mihai Eminescu — Cultură și creație, 1976.
Ibrăileanu, G., Studii literare, vol. I—II, Editura Minerva, 1979.
Lovinescu, E., T. Maiorescu, în Opere, VII, Editura Minerva, 1978.
Maiorescu, T., Opere, I, Editura Minerva, 1978 (urmează).
Marino, A., Opera lui Al. Macedonski, Editura pentru literatură, 1967.
Manolescu, N., Contradicția lui Maiorescu, Editura Eminescu, 1973.
Munteanu, G., Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici, București, Editura didactică și pedagogică, 1980.
Popovici, D., Poezia lui Eminescu, Editura tineretului, 1969.
Scridon, Gavril, Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc, Editura pentru literatură, 1969.
Streinu, Vl., Clasicii noștri, Editura tineretului, București, 1969.
Piru, Al., Valori clasice, Editura Albatros, București, 1978.
Todoran, E., Eminescu, Editura Minerva, București, 1972.
Todoran, E., Maiorescu, Editura Eminescu, București, 1977.
Vianu, T., Arta prozatorilor români, I—II, Biblioteca pentru toți, 1966.
Vianu, T., Studii de stilistică. Editura didactică și pedagogică, 1968.
Cioculescu, Șerban; Vianu, T.; Streinu, Vl., Istoria literaturii române, Editura științifică, 1971 (ediția a II-a).
* * * Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, Editura Academiei R. S. România, 1979.

Perioada 1900—1918

Bălan, I. D., O. Goga, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1975.
Bote, Lidia, Simbolismul românesc, Editura pentru literatură, București, 1966.
Ciopraga, Const., Literatura română de la 1900 la 1918, Editura Junimea, Iași, 1970.
Micu, D., Început de secol (1900—1916). Curente și scriitori, Editura Minerva, București, 1970.
Piru, Al., G. Ibrăileanu, Editura pentru literatură, 1967 (Biblioteca pentru toți, 1971).

Perioada interbelică

Balotă, N., Introducere în opera lui Al. Philippide, 1974.
Cioculescu, S., Introducere în opera lui T. Arghezi, 1971.
Călinescu, Al., Anton Holban și complexul lucidității, Editura Albatros, București, 1972.
Ciopraga, Const., M. Sadoveanu, Editura tineretului, 1966.

Ciopraga ,Const., Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Cartea Românească, București, 1973.
Cotruș, Ov., Matei Caragiale, Editura Minerva, București, 1978.
Crohmălniceanu, Ov. S., Literatura română între cele două războaie mondiale, Editura Minerva, vol. I, (1972), vol. II (1974), vol. III (1975).
Gană, G., Opera literară a lui L. Blaga, Editura Minerva, 1976.
Manolescu, N., Sadoveanu sau utopia cărții, Editura Eminescu, 1976.
Mioc, S., Opera lui Ion Vinea, Editura Minerva, 1972.
Papadima, Ov., Ion Pillat, Editura Albatros, 1974.
Pillat, Dinu, Ion Barbu, 1909.
Simion, Eugen, E. Lovinescu, Scepticul mîntuit, Editura Cartea Românească, 1971.
Sîrbu, I., Camil Petrescu, Editura Junimea, Iași, 1973.
Vianu, T., Introducere în poezia lui I. Barbu, Editura Minerva, 1971.
Zaciu, M., I. Agîrbiceanu, Universitas, 1974.
* * * Mic dicționar. Scriitori români, Editura științifică și enciclopedică, 1978.

Literatura actuală

Cosma, A., Romanul românesc și problematica omului contemporan, Editura Dacia, 1977.
* * * Nuvela românească contemporană (1944—1974), Editura Eminescu, 1974.
Piru, Al., Poezia românească contemporană, Editura Eminescu, vol. I—II, 1975.
Pop, Ion, Poezia unei generații, Editura Dacia, 1973.
* * * Romanul românesc contemporan, (1944—1974), Editura Eminescu, 1974,
Simion, E., Scriitori români de azi, Editura Cartea Românească, ediția a II-a, 1978.

Notă: Se recomandă seria *Introducere în opera lui...* și seria *Scriitorul interpretat de....* (de la Editura Eminescu). De asemenea, se vor consulta edițiile critice despre scriitorii din programă de la Editura Academiei și Editura Minerva.

TEORIA LITERATURII

Iosifescu, Silvian (coord.) Analiză și interpretare, Editura științifică, 1972.
Iosifescu, Silvian, Configurații și rezonanțe. Un itinerar teoretic, 1973.
Vlad, Ion, Povestirea. Destinul unei structuri narative, Editura Minerva, 1972.
Vlad, Ion, Lectura un eveniment al cunoașterii, 1977.
Wellek și Warren, Teoria literaturii, Editura pentru literatură universală, 1967.
Călinescu, G., Principii de estetică, Editura Scrisul românesc, 1974.
* * * Poetică și stilistică. Orientări moderne, Editura Univers, 1972.
Săndulescu, Al. (coord.), Dicționar de termeni literari, Editura Academiei, 1976.

Notă: Se vor consulta și alte scrieri apărute în Editura Univers.

METODICA LIMBII ȘI LITERATURII ROMÂNE

Adam, S., Probleme specifice ale predării limbi române în școlile și secțiile cu limba de predare maghiară, București, Editura didactică și pedagogică, 1969.
Beldescu, G., Ortografia în școală, București, Editura didactică și pedagogică, 1973.

Bojin, Al. (coord.). Studii de metodica limbii și literaturii române, București, Editura didactică și pedagogică, 1974.

Lăudat, I. D. (coord.), Metodica predării limbii și literaturii române, București, Editura didactică și pedagogică, 1973.

Munteanu, Georgeta, Însușirea unor noțiuni de gramatică prin învățarea programată, în Creativitate, modele, programare (Studii de psihologie a gîndirii), sub redacția prof. univ. Al. Roșca, Editura științifică, 1962.

Parfene, C., Literatura în școală, București, Editura didactică și pedagogică, 1977.

* * * Mijloace de învățămînt în lecția modernă, revista „Tribuna școlii", București, 1980.

* * * Tehnologie didactică modernă, revista „Tribuna școlii", București, 1980.

* * * Societatea de științe filologice *Limbă și literatură*, serie nouă, 1972—1980 (în special rubricile : Analize de text, Didactica modernă. Perfecționare, grade didactice — indice de autori și titluri în vol. IV pe anii 1974, 1977 și 1980).

* * * Biblioteca centrală pedagogică. *Predarea limbii și literaturii române*, vol. I—IV, București, 1970—1976.

Notă : Se vor consulta articole și studii privitoare la predarea literaturii române apărute în publicațiile de specialitate de după 1970 : revista *Limba și literatura română*, revista *Învățămîntul liceal și tehnic-profesional, Revista de pedagogie, Tribuna școlii*, precum și volume editate de casele corpului didactic.

GRADUL I

TEMATICA LUCRĂRILOR

METODOLOGICO-ȘTIINȚIFICE

Limba română

— Metodologia predării foneticii în gimnaziu.

— Studierea subgraiului local în sprijinul cultivării limbii elevilor.

— Educarea pronunției literare în școală.

— Locul foneticii în predarea limbii române în școlile cu secții în limbile naționalităților conlocuitoare.

— Utilizarea cunoștințelor de fonetică și vocabular.

— Tipurile și tehnica exercițiilor consacrate formării deprinderilor ortografice ; contribuții originale.

— Metodologia problemelor de punctuație în cadrul cursului de limba română din gimnaziu ; contribuții experimentale.

— Metodologia problemelor de ortografie în cadrul cursului de limba română din gimnaziu ; contribuții personale.

— Metodologia predării capitolelor teoretice de vocabular în învățămîntul gimnazial ; contribuții personale.

— Metodologia îmbogățirii vocabularului elevilor în orele de limbă și de literatură română ; contribuții personale.

— Procedee de muncă independentă în vederea însușirii de către elevi a unor cuvinte și sensuri noi ; contribuții personale.

— Metodologia predării unei părți de vorbire în gimnaziu ; contribuții personale.

— Predarea eficientă a tipurilor de relații sintactice în învățământul gimnazial.

— Particularitățile descrierii unei unități sintactice.

— Metodologia predării valorilor stilistice ale părților de vorbire (din experiența personală).

— Posibilități de îmbinare a analizei gramaticale cu analiza stilistică ; contribuții personale.

— Probleme metodologice ale formării gîndirii creatoare a elevilor din gimnaziu ; experiență personală.

— Folosirea mijloacelor de învățămînt la limba română, cu accent pe mijloacele audio-vizuale moderne ; experiență personală.

— Căi de sporire a funcționalității cabinetului de limba română.

— Rolul metodelor active în predarea limbii române. Forme moderne de exerciții de limbă ; contribuții personale.

— Interferența și transferul în însușirea limbii române de către elevii din secțiile cu limbile de predare ale naționalităților conlocuitoare ; experiența personală.

— Învățarea prin descoperire, problematizare sau lucru în grup la limba română ; contribuții personale.

— Posibilități de folosire a instruirii programate la limba română ; contribuții personale.

— Contribuții la istoria metodicii limbii române.

— Utilizarea cunoștințelor de fonetică și fonologie în predarea ortografiei și ortoepiei.

— Îmbogățirea, actualizarea și activizarea vocabularului elevilor prin lecții de limba română și lectură literară.

— Contribuția diferitelor discipline de învățămînt la îmbogățirea, actualizarea și activizarea vocabularului elevilor din gimnaziu.

— Influența școlii, a mass-mediei și a graiului local în formarea deprinderilor de pronunțare literară.

— Metodologia predării flexiunii nominale.

— Predarea părților de vorbire neflexibile.

— Metodica predării unei unități de sintaxă a propoziției.

— Predarea unei părți de propoziție și a subordonatei corespunzătoare.

— Modalități de corelare a cunoștințelor de morfologie cu exprimare corectă.

— Învățarea prin descoperire în predarea limbii române.

— Problematizarea în predarea limbii române.

— Modalități de corelare a cunoștințelor de sintaxă cu exprimarea corectă.

— Metode de îmbinare a investigației lingvistice cu analiza stilistică.

— Cabinetul de limbă și literatură și rolul lui în formarea deprinderilor de muncă intelectuală.

Literatura română

— Orientarea lecțiilor de literatură în vederea educației multilaterale comuniste și patriotice a elevilor.

— Informativ și formativ în predarea literaturii române ; accentuarea laturii formative în predare.

— Posibilități de a spori caracterul formativ al lecțiilor de literatură pe baza experienței personale.

— Evenimente istorice reflectate în opera marilor scriitori. Modalități de valorificare educativă în variate tipuri de lecții.

— Metode de valorificare în școală a resurselor educative multiple proprii literaturii moderne.

— Tipologia umană (în creația unui scriitor).

— Orientări metodologice moderne în comentariul literar și în analiza literară ; aplicații practice.

— Educația estetică a elevilor prin predarea clasicilor literaturii noastre.

— Dezvoltarea aptitudinilor creatoare ale elevilor prin predarea literaturii noastre.

— Nivelul și tehnica comentariului și analizei în diversele situații în care literatura se constituie ca obiect de învățământ (lectură literară, noțiuni de teorie a literaturii, istoria literaturii române).

— Utilizarea creatoare a mijloacelor audio-vizuale moderne în predarea literaturii române, cu accent pe filmul didactic.

— Metodologia lecțiilor de sinteză și recapitulare ; aplicații practice.

— Lecții sintetice de caracterizare a artei literare a unui scriitor. Modalități practice.

— Aplicarea conceptelor legate de structura operei în comentariul și analiza textului literar.

— Modalități de apropiere a elevilor de înțelegerea poeziei moderne.

— Inovații în limbajul poetic actual ; modalități de abordare în predare.

— Direcții de înnoire a prozei actuale ; relevarea lor în procesul predării prin metode adecvate.

— Modalități de analiză a poeziei.

— Orientarea dramaturgiei actuale spre teatrul de idei ; mijloace specifice de abordare didactică.

— Metoda comparației și paralelei în definirea originalității artistice a unei opere sau a unui scriitor.

— Modalități de caracterizare a personajului literar și rolul educativ al lecțiilor de acest tip.

— Aspecte ale romantismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

— Aspecte ale simbolismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

— Aspecte ale realismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

— Aspecte clasice în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

— Probleme specifice ale predării literaturii în învățământul seral.

— Formele și conținutul acțiunii pedagogice de conceptualizare a noțiunilor de teorie literară și de extindere a aplicării în studiul literaturii române.

— Metodologia elaborării și aprecierii compunerilor în școala generală sau în liceu ; finalitatea lor formativă multiplă.

— Metodologia studiului monografic al curentelor și epocilor literare.

— Metodologia studiului monografic al unui scriitor.

— Probleme metodice ale analizei limbii și stilului unui scriitor.

— Tradiții specifice de studiere a folclorului literar în școală.

— Structuri artistice semnificative ale literaturii române vechi. Metodica valorificării lor.

— Valorificarea elementelor folclorice în studiul creațiilor literare culte.

— O cercetare personală cu contribuții științifice în domeniul literaturii române (un scriitor, o operă, o problemă literară).

— Modalități de evocare a trecutului în proza românească. Procedee de predare.

— Modalități de evocare a trecutului în teatrul românesc. Procedee de predare.

— Spiritul revoluționar în literatura română din perioada modernă.

— Ideea de latinitate, continuitate și unitate națională la scriitorii români. Procedee de valorificare în predare.

— Orientări în critica și istoriografia literară română actuală. Aplicații în predarea literaturii.

— Tehnologii noi în studierea literaturii în școală.

— Studiu critic asupra manualelor școlare ; sugestii și proiecte pentru un posibil manual de literatură.

— Aprofundarea literaturii prin activitățile în afara clasei ; excursia literară, cercurile literar-artistice etc.

— Metode de stimulare a lecturii elevilor.

— Studierea literaturii în școală din perspectivă interdisciplinară.

— Studiu (general sau monografic) privind revistele școlare.

— Introducerea elevilor în tehnica studiului individual prin lecțiile de literatură.

— Realizarea unor mijloace de învățământ prin autodotare și elaborarea îndrumărilor metodice de utilizare.

— Conceptul de literatură patriotică. Implicații didactice.

— Marii noștri scriitori și problemele școlii.

— Modelarea umană prin studierea literaturii în școală (concepții, sentimente, convingeri, atitudini).

— Problemele școlii în revistele cultural-literare de după Eliberare.

— Relevarea particularităților stilistice în poezia românească romantică (clasică, simbolistă, expresionistă etc.).

Istoricul literar bulgar Petăr Dinekov la 70 ani

PAUL CORNEA
Universitatea din București

Nefiind un interviev-eur de profesie, mă zăpăcesc totdeauna cînd stau de vorbă cu un om în adevăr interesant : prins de farmecul discuției, uit să-i pun întrebările dinainte ticluite și nu apuc să-i consemnez pe hîrtie spusele. Dialogul scapă din hățuri, ascultînd de capricii asociative de moment, încît mă trezesc la urmă bucuros de întrevedere, dar chinuit de gîndul că n-am apucat să elucidez mai nimic din ceea ce îmi propusesem.

Cam așa s-a întîmplat în cazul întîlnirii pe care am avut-o nu de mult, într-o încîntătoare zi de septembrie, la Sofia, cu profesorul Petăr Dinekov. Aflasem din zvon public că renumitul meu coleg și mai vîrstnicul meu prieten se apropia de o frumoasă aniversare — cea de 70 de ani — și, cum trăim cu toții sub vraja cifrelor rotunde, mi-am spus că prilejul ar fi foarte nimerit de a prezenta publicului nostru figura acestui mare savant și profesor, onorat de elevi și discipoli nu mai puțin decît Tudor Vianu la noi. Am bătut deci la ușa cabinetului său de lucru din clădirea Universității „Climent Ohridski", cu intenția, de altfel mărturisită fără înconjur, de a-l supune unui chestionar. Petăr Dinekov a zîmbit, clipind șiret : părea că nu are obiecții și e dispus să intre în joc. Dar de la primele schimburi de replici s-a abătut de la cadrul prezumat, făcîndu-mi inoperantă strategia : cu simplicitatea cordială, al cărei secret îl posedă, m-a antrenat într-o conversație plină de neprevăzut, dincolo de orice coerciție de program și, bineînțeles, de protocol. Accepta, firește, să depene amintiri, dar ca un înțelept — și ce e mai propriu înțelepciunii decît simțul umorului și conștiința relativității celor omenești ? — se simțea stînjenit să-și facă biografia, autocontemplîndu-se sub formă de statuie. De aceea, spre a nu rămîne la un soi de crochiu impresionist, mă văd silit să întregesc portretul lui Dinekov prin cîteva date de dicționar.

Născut la 30 octombrie 1910, Petăr Dinekov a parcurs un drum lipsit de peripeții : existența i-a fost absorbită de carieră, iar cariera de o muncă asiduă, desfășurată cu aplicație egală, în sfera cercetării și a profesoratului. Treptele ierarhiei și ale consacrării le-a suit fără obstacol („ca și cum n-aș fi avut decît prieteni, iar ursitoarele mi-ar fi făcut mereu cu ochiul"). La 35 ani, în 1945, ajunge profesor, în 1962 — șeful Catedrei de literatură bulgară ; în 1947 e ales membru corespondent al Academiei, iar în 1967 — membru titular.

Unul dintre evenimentele majore ale acestei vieți de cărturar, la care dramele sînt ale cunoașterii iar aventurile — intelectuale, au consti-

tuit-o cei doi ani de specializare petrecuți în Polonia, în 1934 și 1935. Dinekov a studiat atunci cu esteticianul Tatarkiewicz și cu romanistul Tadeus Boy Jelenski. Acesta din urmă mai ales, eminent traducător al clasicilor francezi și admirator al lui Proust, spirit agil și sarcastic, sensibil la mișcarea contemporană a ideilor, l-a ajutat pe tînărul bulgar să se lepede de provincialism, dar și de complexele atît de caracteristice popoarelor vitregite de istorie. Dinekov cel de astăzi — precum am înțeles din convorbirea noastră — socotește că întîlnirea cu un critic ca Jelenski, iritat în permanență de mistificarea romantică a scriiturii și dispus să caute adevărul crud înapoia aparențelor poleite, chiar cu riscul de a părea că agresează marile valori, i-a fost de foarte bun augur. Sînt gata să cred, la rîndu-mi, că nimic nu emulează mai mult o adevărată vocație decît o exigență severă și o luciditate fără menajamente.

Activitatea științifică a lui Dinekov e foarte bogată și extrem de diversă. Respectatul meu confrate aparține unei generații care profesa *încă* istoria literară ca disciplină globală, așa cum au practicat-o la noi N. Iorga și, mai aproape de timpul nostru, într-un spirit modern, G. Călinescu. Cînd spun „disciplină globală" înțeleg, pe de o parte, cuprinderea în cîmpul investigației a întregului proces de dezvoltare a literaturii, de la origini pînă în prezent ; pe de alta, combinarea criticii cu cercetarea istorică, a exegezei cu activitatea arhivistică și monografică. Exigențele specializării și proliferarea copleșitoare a informației fac azi din ce în ce mai rar tipul de savant în stare să întîmpine pregătit orice contribuție și să-și instaleze bivuacul în oricare dintre punctele cardinale ale literaturii. Fragmentarismul și anemierea progresivă a ariilor de competență reprezintă o tristă necesitate a științei actuale. I-am atras atenția asupra acestui lucru lui Dinekov, care s-a scuzat rîzînd, că, dată fiind vîrsta-i „înaintată" — cum se spune eufemistic — nu mai are alternativă și trebuie să opteze pentru enciclopedism : de altfel, nu e oare preferabil să știi cîte puțin despre toate decît să știi totul despre puțin ?

Cum se cuvine unui cercetător al literaturii care merită confiență, Dinekov a început ca beletrist, scriind versuri și făcînd proză. A eșuat, desigur, dar — cum o arată undeva Călinescu — o activitate de creație, fie și ratată, e indispensabilă criticului avizat, deoarece îl ajută să judece dinăuntru și nu din afară, ca un meseriaș și nu ca un funcționar însărcinat să păzească frontiera dintre artă și non-artă. De aceea, poate, și-a stabilit reputația unui istoric literar comprehensiv, cu antene sensibile la diversele forme și stratageme ale creației.

Deși s-a ocupat — cum am spus — de literatura bulgară pe întreg parcursul ei istoric, Dinekov a dat lucrări fundamentale îndeosebi cu privire la perioada veche și modernă. Dintre acestea menționez : *Sofia în sec. al XIX-lea pînă la eliberarea Bulgariei de sub jugul otoman* (1937), *Cărturari sofioți din sec. al XVI-lea* (1939), *Primii renascentiști* (1942), *Literatura bulgară veche*, 2 volume (1950, 1953), *P. Slaveikov : Traiectoria creației* (1956), *Scriitori renascentiști* (1962), *Pagini de literatură*

bulgară veche. Antologie (1966), *Din istoria literaturii bulgare* (1969), *Universul lui Hristo Botev* (1976) etc. De multă prețuire se bucură și contribuțiile lui Dinekov în domeniul folcloristicii : *Folclorul bulgar* (1959) și *Între folclor și literatură* (1978). Acestei liste impresionante de cărți, i se adaugă numeroase studii publicate în reviste bulgare și străine, comunicări la diverse Congrese și Colocvii internaționale, precum și o fructuoasă activitate de „polonist", concretizată în numeroase traduceri, prefețe, ori articole din și despre Mickiewicz, Slowacki, Boleslav Prus, Julian Tuwim, M. Gastrun, M. Bronievski etc. Profesorul Dinekov e unul dintre cei mai cunoscuți savanți bulgari peste hotare, un adevărat ambasador itinerant al patriei sale. El a vizitat în mai multe rînduri și țara noastră, de care se simte profund legat. L-a cunoscut și l-a apreciat în mod deosebit pe Tudor Vianu, a citit autori români vechi și noi în traduceri bulgare, rusești ori occidentale, printre alții și pe G. Călinescu, ale cărui romane l-au impresionat puternic.

Ca îndrumare intelectuală, Dinekov e un spirit deschis, străin de dogmatism, cu repulsie față de orice încercare de a birocratiza dezvoltarea științei. În veacul nostru de terorism metodologic, el se comportă cu o exemplară seninătate : nu e suspicios și acru cînd o directivă nouă se ivește la orizont, dar nici nu cade în transă, cu un entuziasm de porunceală. Conștient că módele vin și pleacă, dar și că din rostogolirea lor rămîne totdeauna ceva, se străduiește să țină cumpăna, să nu dea impresia că e prea bătrîn celor tineri și prea tînăr celor bătrîni. Deși structuralismul îi pare actualmente în pierdere de viteză, nu e deloc dispus să-i subaprecieze aportul. De altfel, nu e poate inutil de menționat că Tzvetan Todorov i-a fost cîndva student.

Erudiția nu devine la Dinekov emfază, nici poziția în lumea științifică o barieră în calea contactelor. E un om afabil, binevoitor, care știe să găsească spontan comunicarea cu interlocutorul, gata să-și ofere sprijinul și să încurajeze. Privește viața fără iluzii, dar și fără recriminări desuete. Așadar, nici romantic, nici naturalist — să fie oare stimatul meu confrate un clasic ?

Oricum, la 70 ani, zvelt, voios, plin de proiecte, Dinekov se miră de zarva care se face în jurul aniversării sale. Trebuie oare să i se dea o primă fiindcă și-a îndeplinit conștiincios datoria ? În fapt, mă încredințează el, evaluînd atît bunele, cît și relele, prin urmare trăgînd linia, n-are de ce se burzului împotriva sorții : în ansamblu, vînturile i-au fost prielnice. E adevărat, n-a scris cartea pe care ar fi voit s-o scrie, dar ca să încheie totul i-ar trebui două vieți, iar nouă nu ne e dată decît una. Una — mă gîndeam părăsindu-l — pe care cei mai mulți nu știm cum s-o trăim, risipind-o în frivolități sau solemnități, fără a reuși să ne punem în acord cu noi înșine și să aflăm formula de echilibru. Această formulă pare s-o încarneze Petăr Dinekov și de aceea prezența lui e atît de tonică și de luminoasă. Îi adresez de departe și nu tocmai, cu oarecare întîrziere și sper să nu fiu dojenit pentru asta, un salut respectuos și fratern, însoțit de o caldă urare.

G. I. TOHĂNEANU

Arta evocării la Sadoveanu

Timișoara, Editura Facla, 1979, 268 p.

În ultimii ani, opera lui Mihail Sadoveanu revine ca obiect de cercetare în critica literară și în stilistica actuală. Cărțile lui N. Manolescu *(Sadoveanu sau Utopia cărții*, Editura Eminescu, 1976), Al. Paleologu *(Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Cartea românească, 1978) sau P. Marcea *(Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, Editura Eminescu, 1978) au reprezentat doar prime manifestări ale unui interes reactualizat, manifestări continuate și favorizate — la un nivel adesea mai puțin elevat — de centenarul nașterii scriitorului. În acest sens, ca și celelalte, fără vreo legătură cu festivități ocazionale, lucrarea lui G. I. Tohăneanu se încadrează unei nou apărute tendințe de revalorificare sadoveniană.

Fără a fi o monografie, în sensul obișnuit al cuvîntului, *Arta evocării la Sadoveanu* cuprinde o suită complexă de studii care privesc aspecte variate din ansamblul operei lui Sadoveanu : analiza stilistică a unui ciclu narativ *(Expresia sadoveniană în „Povestiri din război")*, glosări ale unor termeni arhaici sau interpretarea acestora în cadrul unor perechi de sinonime *(Cuvinte ale vechimii, Sinonimia parțială : arhaisme semantice, Alternanța sinonimelor)*, studiul diverselor aspecte ale sinonimiei — într-un sens lărgit, propriu autorului, în care sinonimia este prezentată la nivel fonetic, morfologic și frazeologic —, în sfîrșit, identificarea unor reminiscențe eminesciene în stilul lui Sadoveanu *(„Locuri" eminesciene la Sadoveanu)*. De pe urma acestor notații, opera supusă analizei se luminează adesea sub ungihuri inedite, căci studiile care compun volumul nu sînt disparate, ci alcătuiesc un tot unitar, dincolo de aspectele lingvistice și stilistice izolate, tratate în fiecare capitol.

Principalul interes al unora dintre studiile menționate stă, desigur, în comentariul de natură lexicală, în cea mai largă accepție a termenului. Analiza comparativă a sensurilor, etimologia cuvîntului, includerea sa în contexte specifice și inedite, paralelismul cu celelalte limbi romanice sau cu situația din limba veche sînt procedee de analiză care se completează reciproc, închegînd în cele din urmă o viziune personală a autorului asupra operei analizate.

Mai ales prima parte a cărții are acest caracter lexical net (capitolele *Cuvinte ale vechimii* și *Sinonimia parțială : arhaisme semantice)*. Partea a doua a lucrării lasă deoparte aspectele pitorești, pentru a se ocupa de anumite coordonate complexe ale limbii și ale stilului lui Sadoveanu (sinonimia frazeologică sau cea morfologică), iar rezultatul este o excelentă cercetare de stilistică aplicată.

Unul dintre cele mai reușite exemple menite să ilustreze acest tip de comentariu al textului îl constituie, credem, micul capitol *Alternanța sinonimelor* (p. 91—103). Autorul nu este aici interesat în primul rînd de cantitatea sino-

nimelor utilizate de Sadoveanu şi nici de „perfecţiunea" sau „imperfecţiunea" raportului de sinonime ; sînt stabilite, în schimb, funcţiile multiple pe care le poate îndeplini o serie sinonimică în text : expresia eufemistică (în special substituirea prin sinonime a imprecaţiilor şi a cuvintelor tabù din limbă), funcţia de evitare a repetiţiei sau, dimpotrivă, marcarea insistenţei prin alternarea unui termen repetat cu o pereche de sinonime ş.a. Această operaţie de stabilire a echivalenţelor funcţionale între termeni se continuă şi într-un capitol următor, *Sinonimia frazeologică*, în care autorul încearcă să stabilească — pentru opera lui Sadoveanu — „coincidenţa semantică dintre o sintagmă şi un cuvînt simplu" (p. 104). Concluzii stilistice cu caracter mai general se impun în urma cercetării amănunţite întreprinse asupra lexicului atît de elaborat al lui Sadoveanu. Amintim dintre acestea doar cîteva, pe care le considerăm semnificative pentru întreaga operă analizată : tendinţa de concretizare semantică a abstractelor în substituirea lor prin perifrază ; frecvenţa expresiilor frazeologice care trimit ca sursă către textele religioase vechi ; „oroarea" lui Sadoveanu (p. 108) faţă de orice expresie a „urîtului" şi opţiunea sa pentru sinonimele perifrastice cu caracter metaforic, specifice în principiu limbajului poetic ; marea variaţie a sinonimelor frazeologice — metaforice sau nu — ale „morţii" şi ale „omorului" ; în sfîrşit, abundenţa şi varietatea sinonimelor şi expresiilor care substituie verbe de tip *dicendi (a spune, a vorbi* sau *a răspunde)*. Importanţa frazeologiei în stilul lui Sadoveanu reiese foarte clar din aceste capitole, sinonimia frazeologică dovedindu-se, la o analiză atentă, unul dintre procedeele cele mai subtile de stilizare a vorbirii arhaizante în limbajul personajelor.

În acelaşi sens se înscrie studiul *Sinonimia morfologică :* valorile populare şi cele arhaice ale timpurilor verbale (viitorul popular, mai-mult-ca-perfectul arhaic ori inversarea ordinii auxiliarului în formele verbale analitice) sînt trecute în revistă şi comentate ca elemente lingvistice destinate să realizeze acelaşi efect de „arhaizare" a stilului, de data aceasta atît în planul autorului, cît şi în acela al vorbirii personajelor.

Mai mult decît în lucrările precedente ale lui G. I. Tohăneanu, se observă în această carte o aplecare a autorului spre comentariul literar. Începînd cu primul capitol, intitulat *Expresia sadoveniană în „Povestiri din război"*, şi terminînd cu întrucîtva amuzantul studiu *Îndeletnicirea cu bucatele* ori cu găsirea unor *„Locuri" eminesciene la Sadoveanu*, stilisticianul face o operaţie mai largă decît analiza lexicală sau semantică propriu-zisă, atunci cînd descrie valorile general-literale ale textului, pornind de la resorturile sale primordial lexicale şi descriptive.

Cartea de faţă, cercetare erudită a unui frecventator asiduu şi extrem de informat privind opera lui Sadoveanu, reuşeşte totuşi să nu fie seacă sau excesiv factologică, dînd dovada unei deosebite sensibilităţi în interpretarea textului literar. Stilisticianul descoperă prin ea unui public larg latura mai puţin austeră a lingvisticii.

MIHAELA MANCAŞ

FELICIA GIURGIU

Motive şi structuri poetice

Timişoara, Editura Facla, 1980, 203 p.

Recent apărută în seria „Critică şi istorie literară" a Editurii Facla, cartea Feliciei Giurgiu, elaborată din per-

spectiva stilisticii literare, oferă atît o posibilă ipoteză de lucru, cît și un grupaj compact de comentarii ale unor texte izolate sau ale unor cicluri de poezie românească modernă și contemporană.

Precizările teoretice din capitolul introductiv (*Argument*, p. 5—11), anunță și fixează cadrul metodologic necesar pentru înțelegerea adecvată a tipului de analiză aplicativă propus în lucrare. Ca reper teoretic general este adoptat principiul — devenit tradițional — al solidarității între „formă" și „sens", căruia i se subordonează seria conceptelor introduse direct în comentariile de text. Anumite concepte aparțin domeniului teoriei și criticii literare, în timp ce altele derivă din lingvistica sau din stilistica de orientare modernă. În consecință, metoda de lucru conturată depășește granițele stilisticii literare, ilustrînd — o dată în plus — posibilitatea de intersectare și de combinare a diferite direcții de cercetare. Virtualul pericol al eclectismului este evitat printr-o clară și sigură delimitare și limitare a elementelor teoretice fundamentale. În acest sens, „lecturile stilistice" cuprinse în volum relevă preocuparea constantă pentru examinarea *nivelului lexical* al textului și a *motivelor poetice* dominante. Prima direcție de investigație, în care se operează cu noțiunea de *cîmp stilistic* (ceea ce presupune o anumită concentrare și ordonare a materialului lexical în funcție de caracteristici semantice) valorifică sugestii din contribuțiile lui P. Guiraud și, în mai mică măsură, ale lui St. Ullmann. În ceea ce privește *motivul poetic* (cf. G. Bachelard, în primul rînd), acesta este conceput ca „nucleu" al unui text (volum), identificabil atît într-o „imagine individuală" (p. 10 ; de ex., *cenușa* la L. Blaga), cît și într-un „complex stilistic" (p. 10), mai abstract și mai general, definitoriu pentru un ciclu de texte (vezi, de ex., *nocturnul* la I. Pillat). Ambele tipuri de motive poetice au, de regulă, valoare simbolică, iar interpretarea lor impune o dublă analiză : a semnificației și a formei. Prin convenție, realizările concrete ale motivului în sisteme organizate și coerente de enunțuri au fost denumite „constelații stilistice" ; acestea echivalează cu reprezentarea sintagmatică a unui motiv poetic, în timp ce existența și însumarea cîmpurilor stilistice determină constituirea paradigmatică a acestuia. În anumite capitole sau subcapitole ale cărții, se acordă atenție specială studierii *structurilor poetice* (în accepțiunea restrictivă propusă de autoare, ele desemnează categoriile de poezie cu formă fixă : rondel, sonet).

Dintr-o asemenea perspectivă, care valorifică și combină principii de analiză tematică și formală a textului, sînt comentate poezii, cicluri sau volume de poezie din creația a 16 autori români (unul, din secolul trecut — M. Eminescu, iar ceilalți 15 — reprezentanți ai diferite perioade și momente de evoluție a liricii naționale din sec. al XX-lea : D. Anghel, T. Arghezi, I. Barbu, L. Blaga, M. Codreanu, Șt. Aug. Doinaș, V. Eftimiu, Tudor George, N. Labiș, Al. Macedonski, A. Maniu, Al. Philippide, I. Pillat, Z. Stancu, V. Voiculescu).

Acestei încercări îi este consacrată secțiunea cea mai consistentă a cărții (p. 13—164), compusă dintr-un ciclu de 8 studii, unitare din punct de vedere metodologic. În încheierea volumului, sub titlul *Miniaturi stilistice*, sînt grupate scurte articole, dintre care unele, de tipul eseului, însumează reflecții privind elemente esențiale ale actului poetic (*Cuvîntul, Sonoritate și semnificație, Metaforă și reversibilitate, Lectură și rostire*), iar altele sînt mici demonstrații de analiză stilistică, restrînsă

la un unic aspect evidențiat de textul ales *(Titlu și „atmosferizare", Refren și atmosferizare)*. Oportunitatea includerii lor în volum ne pare însă discutabilă.

Revenind la seria celor 8 studii de bază, se impune de la început observația că, menținîndu-se în limitele acelorași repere teoretice, autoarea modifică — permanent — perspectiva interpretărilor ; acestea au în vedere fragmente și aspecte din opera unui singur autor (operă considerată ca unitate autonomă) sau introduc elemente de analiză comparată, ca urmare a identificării unor motive și structuri poetice similare în creația a minimum doi poeți, care aparțin sau nu aceleiași epoci sau orientări literare.

Primul tip de cercetare este ilustrat de 5 studii : *Aspecte ale universului imaginar eminescian* (p. 13—27), *Lucian Blaga — între destrămare și împlinire* (p. 28—46), *Ion Pillat sau paradoxul clasicității* (p. 66—107), *Vasile Voiculescu : „eterna reîntoarcere"* (p. 108—121), *Alexandru Philippide sau drama identității* (p. 122—129). Ne vom limita la o succintă prezentare selectivă a două dintre aceste contribuții, cu intenția de a semnala variante distincte de aplicare ale aceleiași metode de lucru.

Studiul *Aspecte ale universului imaginar eminescian* ni se pare ilustrativ pentru tendința, amintită mai sus, de schimbare a unghiului din care sînt abordate temele supuse discuției. Pentru definirea — parțială, desigur — a individualității artistice a poetului au fost alese trei motive considerate fundamentale : *aparența, izvorul, aspirația thanatică*. În cazul primelor două motive, configurația constelațiilor stilistice reiese din descrierea elementelor lingvistico-stilistice mai importante ; astfel, ideea de „aparență" este demonstrată în special prin izolarea contextelor care includ verbe sau adverbe cu valoare semantică de incertitudine („a părea", „parcă"), iar motivul „izvorului" este descifrat mai ales prin raportare la sistemul și la structura metaforelor dintr-un sonet, cu rapide dar necesare trimiteri la alte texte. În schimb, imaginea — sumar schițată — a celui de al treilea motiv se conturează printr-un comentariu de tip literar.

O perspectivă mai accentuat lingvistică și mult mai complexă din punctul de vedere al diversității faptelor examinate caracterizează construcția unui substanțial capitol al volumului : *Ion Pillat sau paradoxul clasicității*. Autoarea orientează demonstrația către analiza elementelor care, la I. Pillat, conferă nota distinctivă reprezentării artistice a unor motive poetice de mare circulație în lirica românească („nocturnul", „marea", „dorul", „creația"). Se stabilesc, în acest scop : inventare și clasificări ale metaforelor dominate în fiecare motiv, serii de figuri (comparații, paralelisme, personificări, epitete), asociate limbajului metaforic, categorii semantice de verbe, relațiile între valoarea denotativă și conotativă a termenilor. De asemenea, un spațiu larg se rezervă descrierii terminologiei motivelor poetice, în selecția unităților componente ale cîmpurilor stilistice recurgîndu-se și la analiza statistică (vezi, de ex., „terminologia mării", p. 77 și urm.). Acolo unde factura textului o impune, se discută structura prozodică sau diverse particularități fonetice, morfologice și sintactice, relevante stilistic. Astfel de precizări și, în special, cele despre caracteristicile semantice ale textului permit autoarei să formuleze observații cu caracter de concluzie despre evoluția, personalitatea stilistică și atitudinea literară ale lui I. Pillat (citățm, în acest sens, o apreciere finală asupra motivu-

lui „nocturnul" : „Universul nocturn nu este macabru și sepulcral, ci feeric și senin, nu este lugubru și întunecat, ci mirific și luminos [...]. Spre deosebire de Eminescu sau Blaga, la care noaptea înseamnă, în primul rînd atmosferă, la Pillat ea înseamnă, înainte de toate, peisaj", p. 76).

Principiile analizei comparate sînt dominante în trei dintre principalele studii ale volumului. Deși subordonate aceleiași orientări metodologice, fiecare dintre ele pune în evidență un alt model de abordare a domeniului cercetat.

În *Sub semnul creativității* (p. 47—65), reprezentarea poetică a semnificatului „creativitate" este discutată prin prisma a trei motive, identificate în rondeluri și sonete selectate din creația a șase autori. Interpretarea paralelă se desfășoară în trei tranșe, diferit organizate, în sensul că propun alte tipuri de asocieri, îndeosebi ale structurilor poetice și ale autorilor. Izolarea celor trei serii de motive poetice („obiectul de artă", motivul „mitologic", „copacul") determină : (a) grupări binare, fie ale unor structuri poetice distincte din creația aceluiași autor (un rondel și un sonet de Al. Macedonski), fie ale unor texte cu aceeași structură, dar cu autori diferiți (cîte un sonet de I. Pillat și V. Voiculescu) și (b) grupări ternare (structuri identice — autori diferiți, respectiv sonete de M. Codreanu, I. Pillat, I. Barbu).

Analizele sînt tentative de a reliefa, din perspectiva criticului literar și a stilisticianului, diferențele și asemănările — tematice și formale — în interiorul fiecăreia dintre paralelele propuse. Decodarea semnificației simbolice a textelor se bazează, în general, și pe o sensibilă investigare a nivelului lingvistic. În prim plan, este menținută, în continuare, perspectiva semantică, stabilindu-se, consecvent, cîmpuri stilistice dominante și serii sinonimice. Sînt de reținut observații de finețe cum ar fi cele relativ la poziția-cheie (inițială, la cezură sau finală) pe care o ocupă frecvent, în structura versului, un termen al lanțului sinonimic. Lectura prin „grilă" semantică relevă, în funcție de text, posibilitatea de interpretare unică sau multiplă a semnificației acestuia (vezi, de ex., paralelele între sonetele lui I. Pillat și V. Voiculescu, care reliefează opoziția „limpiditate clasică" / „ambiguitate modernă", p. 61).

Într-o altă contribuție din aceeași serie, *Pămîntul „în floare"* (p. 130—142), motive poetice înrudite („grădina", „înflorirea", „motivul silvestru") justifică reunirea a trei schițe stilistice, care pornesc de la poezii de D. Anghel, Z. Stancu, N. Labiș. Aplicațiile, aparent autonome, conturează în final o paralelă implicită între diverse stiluri individuale.

Singular ca factură (în volumul de față), studiul *Sonetul — între Procust și Orfeu* (p. 143—164) are o configurație de mozaic, rezultată din îmbinarea a diverse tipuri de considerații referitoare la sonet. Parte dintre comentarii, de critică literară, refac — cu exemple românești (M. Codreanu, I. Pillat, V. Voiculescu) — categoria „sonetului despre sonet", considerată definiție lirică a acestei specii poetice de virtuozitate. Observațiile următoare, mai tehnice, au în vedere construcția sonetului, luînd ca punct de referință schema ternară de clasificare realizată de Mönch, în funcție de o anumită ordonare a rimelor, precum și constatările acestuia în legătură cu structura sonetului românesc. Credem însă că această parte a demonstrației impunea raportări și la altă cercetare anterioară (vezi L. Gáldi, cap. *Din problematica sonetului eminescian*, în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucu-

rești, 1964). Autoarea verifică afirmații mai vechi și extinde studiul asupra altor sonetiști români (M. Codreanu, V. Eftimiu, Șt. Aug. Doinaș, Tudor George). De reținut reconfirmarea ideii că, în literatura română, se înregistrează o formulă relativ rară de sonet, conturată de organizarea rimelor în catrene (*abba / baab*). În partea finală a studiului, comentariile sînt restrînse la relevarea cîtorva aspecte specifice pentru arta sonetului la M. Codreanu, Șt. Aug. Doinaș, Tudor George, interesante fiind îndeosebi precizările despre: „sonetele-metaforă", în care titlul metaforic este rezolvat în ultimul vers; necesitatea de a interpreta caracteristicile de punctuație (la M. Codreanu); tendințele inovatoare manifestate în vocabular sau în procedeele de dispunere grafică a textului (la Tudor George).

Lectura acestui volum, care propune o viziune subtilă asupra poeziei românești moderne, ne-a sugerat cîteva observații cu caracter general:

Informativ, ar fi fost necesar ca, în capitolul final de *Note* (p. 187—200), și *Argumentul* lucrării să figureze cu referințe bibliografice; aceasta deoarece, în introducere se fac numeroase trimiteri la diverși cercetători (printre aceștia: G. Bachelard, P. Guiraud, H. Hatzfeld, A. Marino, G. Poulet, J. P. Richard, L. Spitzer, St. Ullmann, P. Zumthor), iar principiile teoretice ale cărții (expuse aici) valorifică, în mod firesc, sugestii desprinse din studii anterioare — românești sau străine.

Deși, în principiu, asigură diversitatea și mobilitatea perspectivei de analiză, totuși — în anumite capitole — alternarea comentariului stilistic (cu „argumente" preponderent lingvistice), cu cel de critică literară, pare distonantă (vezi, de ex., în comparație cu secvențele anterioare sau/și următoare ale studiilor, subcapitolele: „aspirația thanatică", la Eminescu, p. 24—27; „Lumea ca text", la L. Blaga, p. 29—33; sonetele lui Șt. Aug. Doinaș, p. 157—160).

În aceeași ordine de idei, considerăm că ar fi fost binevenită amplificarea discuțiilor privind anumite motive poetice, importante prin valoarea lor simbolică și definitorii pentru creația unui autor (de ex., expresia „visării" și a „îndoielii", ca aspecte complementare ale motivului eminescian al „aparenței", p. 17; motivul „silvestru" la N. Labiș, p. 139—142); de asemenea, în unele capitole, comentariile, în ansamblu, se impuneau a fi aprofundate (vezi studiul despre Eminescu, în care analiza reia date în mare parte cunoscute).

Cartea Feliciei Giurgiu, concepută ca o cercetare de tip interdisciplinar, reține atenția atît prin modelul teoretic propus, cît și mai ales, prin comentariile de text care îl validează.

Studiile grupate în volum impun, prin prisma cîtorva motive fundamentale și prin raportare insistentă la două tipuri de „structuri poetice", o schiță sui-generis de evoluție a poeziei românești culte din ultimul secol.

MARIA CVASNÎI

STELIAN DUMISTRĂCEL

Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii

București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, 261 p.

Cartea pe care ne propunem să o analizăm are o structură particulară și aduce în discuție un material deosebit de interesant.

Autorul, cercetător cu experiență în domeniul dialectologiei, și-a propus să prezinte cîteva date despre componența

lexicului limbii române (*I.1. Originea și vîrsta cuvintelor, 2. Circulația cuvintelor, 3. Cuvinte ca nume ale lucrurilor. Factori ai schimbărilor de sens*), stăruind mai ales asupra evoluțiilor în planul semantic, asupra schimbărilor surprinzătoare dictate de elementul afectiv, realizate prin metaforă și în expresiile „idiomatice" (*II.1. Metafore „tocite" și metafore „sensibile". Cuvinte-metafore, sintagme — expresii idiomatice. 2. Expresii idiomatice copii ale realității. 3. Expresii idiomatice imaginare: termeni ai unor comparații ireale*).

În partea I, cap. 1, *Originea și vîrsta cuvintelor*, se face o precizare privind originea lexicului limbii române, semnalîndu-se cele trei componente: cuvintele moștenite (care, în concepția autorului, sînt nu numai elementele latinești, ci și cele autohtone), împrumuturile și creațiile pe teren românesc. Un loc important ocupă, în mod firesc, cuvintele de origine latină, rolul preponderent fiind argumentat prin celebra teorie a circulației cuvintelor, cu statisticile stabilite pentru fondul latin de către diferiți lingviști. Cu prudență și spirit științific este prezentată categoria cuvintelor de origine traco-dacă, a căror importanță reiese atît din sfera noțiunilor denumite, cît și din raportul dintre cuvintele de bază și derivate (1 : 4 față de 1 : 3 pentru cuvintele de origine latină, p. 15). Tot aici trebuie remarcată diferențierea pe care o face autorul în cadrul împrumuturilor: „culte" și „populare", în funcție de calea de pătrundere a cuvîntului și de mediul în care a circulat. În prima categorie intră „termeni denumind realități materiale și spirituale [...] din epocile modernă și contemporană [...] e vorba de cuvintele numite neologisme" (p. 21). În a doua categorie, sînt încadrate împrumuturile din bulgară, ucraineană, sîrbocroată, maghiară, dialectul săsesc, turcă etc. Împrumuturile „numite populare au fost puse în circulație cu precădere pe calea vorbirii, împrumuturile culte apar [...] în diferite scrieri" (p. 23). Această demarcație este numai în parte valabilă și anume la nivelul graiurilor; în limba literară sînt destule cuvinte care au pătruns pe cale scrisă din limbile socotite de autor furnizoare de „împrumuturi populare".

În capitolul rezervat neologismelor, se notează: „sînt considerate neologisme și cuvintele existente deja în limbă, întrebuințate cu un sens nou", categorie pentru care se propune termenul *neologism de sens* (p. 33); se dă un exemplu: *secerătoare* s. f. „mașină de secerat", fără explicația necesară: calc semantic după fr. *moissonneuse*.

În legătură cu terminologia folosită de autor am fi dorit mai multă claritate și precizie. În unele capitole se introduc numeroși termeni lingvistici: „diacronie", „sincronie", „termen regional, dialectal, popular" (p. 42—44), fără a se preciza care este accepțiunea care li se dă în mod obișnuit. În concepția autorului, termenii populari „se referă la realități din mediul rural" (p. 44); „raportarea lor la limba literară este un fapt relativ recent" (p. 45). „Raportarea" este înțeleasă ca prezență masivă a cuvintelor „regionale", „dialectale" și a termenilor „populari" în numeroase scrieri cu caracter administrativ sau particular, precum și în literatura beletristică pînă la sfîrșitul sec. al XIX-lea. Spre argumentare se dau cîteva contexte din I. Heliade Rădulescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri. Credem că prezența acestor elemente trebuie explicată prin caracterul oarecum omogen al limbii în epoca respectivă, prin apropierea mai mare dintre stilul vorbit și cel scris. Diferențierea, apariția stilurilor ca limbaje specializate se face după pătrunderea masivă a neologismelor,

deci odată cu crearea terminologiilor ştiinţifice.

Interesant este paragraful rezervat utilizării neologismelor, în care se precizează distincţia ce trebuie făcută între „necesitate" şi „modă" (p. 47), evitîndu-se exprimarea „preţioasă" prin cuvinte „rare" şi „nobile" (p. 50).

În subcapitolul *Nume arbitrare şi nume motivate*, autorul acceptă etimologia dată de Tiktin şi DA substantivului *bineţe* < *bine aţi fi*, prin păstrarea calificativului adverbial *bine* şi reducerea formei verbale *a fi* de la condiţional-optativ, motivată prin faptul că *„aţi, fi*, unelte gramaticale, sînt cuvinte cu conţinut semantic redus, dacă nu chiar nul" (p. 72). Cauza o găsim, de fapt, în tendinţa spre economie, în legea minimului efort care a funcţionat întotdeauna în limbă ; elementul cheie, determinantul, a înglobat în el parţial sau integral determinatul. *Bine aţi fi* „bine să fiţi" a avut din punct de vedere semantic evoluţia pe care o are astăzi determinantul *bună !*, formulă familiară de salut, provenită din *bună ziua (dimineaţa, seara)*. Explicaţia acceptată de autor este mai apropiată de adevăr decît cea din *bine aţi venit*, indicată în DEX (după Candrea şi Scriban).

Pline de interes sînt paginile în care explicaţiile de ordin lexicografic se împletesc cu cele de ordin mitologic. Remarcăm în mod special subcapitolul consacrat evoluţiei semantice a sintagmei *mama (muma) pădurii* (p. 83—90), în care autorul susţine, cu o argumentaţie bogată, influenţa creştinismului asupra modificării semnificaţiei zeităţilor antecreştine : biserica reuşeşte „a creştina divinităţile şi miturile *păgîne* care nu se lăsau extirpate" [1] sau le trece la valori simbolice, adesea antinomice. În privinţa ritualurilor, unele au fost preluate de creştinism, altele au rămas ca obiceiuri laice. Aşa explică autorul expresia *a lua (trage) la (în) vale*, ca fiind o reminiscenţă a *vălăritului*, vechi ritual agricol, (p. 42—170). Pentru a-l convinge pe cititor, se aduc numeroase argumente de ordin etnografic, cu referiri la diferite izvoare (S. F. Marian, V. Bogrea, I. Muşlea, E. Moroianu etc.) ; de aceea, uneori argumentele de ordin lingvistic nu apar suficient de convingătoare. În explicarea substantivelor *vălar, vălaş* (p. 164) „piuar, dîrstar", ca derivate de la *vale*, autorul combate ipoteza lui Bogrea şi Ciorănescu, care îl socotesc un derivat de la *val* „cantitate de ţesătură". După St. Dumistrăcel, *vălar, vălaş* < *vale*, ar sta şi la baza substantivelor *vălărit, vălăret, vălărie*, deşi primul din serie este un abstract verbal, iar verbul este menţionat de autor ca atestat în două dicţionare consultate (Scriban şi Ciorănescu). Nu destul de convingătoare ni se pare insistenţa : „întrucît [...] există *vălar* cu valoare de nume de agent [...], *vălărit, vălăret, vălărie* pot fi derivate de la acesta" (p. 164) şi excluderea totală a interpretării lui *vălărit* ca abstract verbal : „menţionăm că şi de la *vălăreţ* s-a putut ajunge la *vălărit*, ca şi în cazurile *căprit, tinerit* chiar fără ca noua formă să-şi piardă valoarea de substantiv colectiv" (p. 165). Un argument în sprijinul afirmaţiei noastre îl constituie substantivul *vălărie*, pe care autorul îl analizează tot drept colectiv, deşi contextul în care apare pledează pentru sensul de „obicei", deci acţiunea de *a vălări : Vălăria [...] ne-adunam toţi flăcăii [...] Deacolea plecam cu vălăria prin sat* (p. 166). Menţionăm că, în izvoarele date, cuvîntul apare într-o construcţie fixă, tipică locuţiunii verbale, *a merge, a umbla cu vălăria sau vălăritul* (p. 167).

[1] Vezi Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 160.

Expresii vechi reflectînd viața colectivității în general este titlul subcapitolului în care sînt analizate, din punct de vedere istoric, cîteva unități frazeologice, incluse de autor în sfera expresiilor, printre care și unele proverbe sau structuri apropiate de acestea *(ai carte, ai parte; calul de dar nu se caută la dinți; mielul blînd suge la două oi).* Partea interesantă a întregii lucrări constă în tratarea din punct de vedere istoric a unor expresii, în ilustrarea lor cu contexte din scriitori cunoscuți (Neculce, Filimon, Ghica), a căror limbă abundă în astfel de construcții și oglindește o epocă bogată în obiceiuri dispărute, care stau la baza unor sintagme ca: *a tăia nasul* (sau *din nasul*) *cuiva, a-și aprinde paie-n cap, a umbla cu jalba în proțap.*

Același „joc" al alunecării din planul realului, al concretului, în planul figuratului este evident și în cazul „expresiilor tehnice" (p. 183). Acestea nu sînt „produse ale fanteziei" (p. 184), ci rezultatul unor experiențe în procesul muncii, care au intrat în sfera figuratului cu ajutorul comparației (inițiale): *a merge gura cuiva ca o meliță* (p. 184) > fig. *meliță; s-a dus boul și s-a întors vacă* (p. 190); *a tăcea ca peștele* (p. 197); *a sta ca peștele în apă; a se zbate ca peștele pe uscat* (p. 200); *la rînd ca la moară* etc. Analiza „metaforelor și expresiilor izvorîte din diferite terminologii profesionale" (p. 182) cuprinde aproape toate sectoarele de activitate, iar expresiile în conținutul cărora elementul puternic conotat este variabil *(frîu, stavilă, strajă, pază* din expresia *a pune frîu gurii (limbii) mele)* apar notate la diferite terminologii. Ar fi fost interesant dacă autorul, cunoscător al genezei unor expresii vechi, ar fi încercat să separe expresiile și metaforele tipic românești, creații ale spiritualității românești de cele împrumutate din alte limbi. Unele comparații la baza cărora se află elemente cu semantism pastoral *oaie, miel, paște, păstor, turmă* etc. se găsesc în toate textele noastre vechi, ca rezultat al traducerii și comentării *Bibliei.* Altă posibilitate este aceea a calchierii unor unități frazeologice din alte limbi de cultură sau aceea a admiterii apariției lor independent în mai multe limbi; acesta este cazul unor expresii analizate de autor ca fiind românești, dar pe care le putem găsi în franceză sau germană: *a pescui în apă tulbure* (p. 199), cf. fr. *pêcher en eau trouble: bate fierul pînă-i cald* (p. 214), cf. fr. *battre le fer pendant qu'il est chaud; a bate cîmpii,* cf. fr. *battre la campagne; a vinde pielea ursului din pădure* (p. 239), cf. fr. *vendre la peau de l'ours; a avea stofă* (p. 215), cf. fr. *avoir de l'étoffe; a rămîne cu gura căscată* (p. 257), cf. fr. *rester bouche bée* etc. Posibilitatea calchierii nu este exclusă de autor. Ea apare în explicarea unor expresii moderne în subcapitolul *Medii și preocupări reflectate de construcțiile neologice,* în care se susține că „analiza expresiilor împrumutate sau calchiate recent din diferite limbi străine [...] este tot atît de justificată pe cît este și includerea neologismelor propriu-zise într-un dicționar al limbii române" (p. 229). Sînt discutate pe rînd diferite domenii de activitate, cu reliefarea unor termeni sau sintagme de tipul: *linie moartă, a schimba macazul, dă-i benzină (cărbuni), a scoate din circulație* etc., precum și sensul figurat al unor termeni ca: *a deraia, a tampona, a arbora, a afișa* (p. 231), *handicap, handicapa, demara* etc., termeni neologici care au pătruns, după părerea noastră, nu numai cu sensul concret, ci și cu unul sau două sensuri figurate din limba de origine.

Expresii idiomatice imaginare: termeni ai unor comparații ireale este titlul ultimului capitol ce grupează „ex-

presiile imaginare" ca rezultat al asocierii, pe baza absurdului, a elementelor inasociabile, constituind „de la început mijloace expresive propriu-zise asemănătoare figurilor de stil ale scriitorilor" (p. 237); aceste expresii ar reflecta, în gradul cel mai înalt, posibilitățile specifice de asociere ale spiritului românesc. Exemplele date nu pot oglindi această concepție, deoarece ele nu sînt diferențiate din punct de vedere etnic. Astfel, apar expresii pe care le găsim și în franceză *(a fi cu capul în nori*, cf. fr. *être dans les nuages; a fi cu picioarele pe pămînt*, cf. fr. *avoir les pieds sur la terre; a-și pierde capul*, cf. fr. *perdre la tête; cap pătrat*, cf. fr. *tête carrée* etc.), alături de altele care par a fi numai românești: *a se scula cu noaptea în cap, a fugi mincînd pămîntul, a da bir cu fugiții, a cresta în grindă* etc. Aceste expresii, arată autorul, au o capacitate maximă de „plasticizare", motivată de faptul că au „un suport aparținînd fondului lexical principal" (p. 242). Indiferent dacă aparțin sau nu fondului principal, acest *suport lexical* este sigur un suport de o anumită factură: după părerea noastră, nu este pur *denotativ*, ci un suport care a depășit *denotația*, primind valori *conotative*, puternic evidențiate în cadrul *expresiei*.

Cartea se încheie cu un subcapitol rezervat concluziilor, în care sînt reluate succint cîteva idei generale asupra importanței pe care o au expresiile „îndreptar privind condițiile vieții și imperativele convieții, un cod etic și estetic" (p. 243), un rezumat al gîndirii, al esenței spirituale ce caracterizează o comunitate lingvistică de-a lungul veacurilor.

Unitatea frazeologică, parte componentă a lexicului unei limbi, poate dezvălui, prin studiul istoric al structurilor semantice, numeroase aspecte ale vieții economice, social-politice și culturale a unei societăți.

Convins de necesitatea unui studiu amplu al acestei componente a vocabularului limbii noastre, autorul face un pas înainte pe calea deschisă de înaintașii noștri, lingviști și etnografi.

AURELIA BĂLAN-MIHAILOVICI

JOSEPH STRELKA

Methodologie der Literaturwissenschaft Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1978, 424 p.

O contribuție utilă aduce noul volum al lui Joseph Strelka, teoretician, comparatist și istoric literar germano-american, autor, printre altele, al cunoscutei *Vergleichende Literaturkritik* (Bern und München, 1970), al unor prelegeri de teorie literară reunite sub titlul *Die gelenkten Musen* (Wien, Frankfurt, Zürich, 1971), și, împreună cu Walter Hinderer, al unei necesare antologii de teorie literară americană pentru uzul germaniștilor (vezi *Moderne amerikanische Literaturtheorien*, Frankfurt, 1970), iar în domeniul istoriei literare al cîtorva studii serioase privind literatura germană în perioada exilului (editează în colaborare cu John Spalek seria *Die deutsche Literatur im Exil seit 1933*, Bern und München, 1976). Scopul mărturisit al noii întreprinderi a lui Strelka este de a oferi cercetătorilor, profesorilor și studenților un manual la zi, reprezentînd o sinteză a științei literare moderne; așadar, autorul nu justifică neapărat o viziune sau un punct de vedere în întregime nou, ci încearcă a sintetiza, fără prejudecăți „de școală" sau de tradiție, imensa cantitate de informație bibliografică în domeniul practic inepuizabil al metodologiei cercetării literaturii și prezintă, după o sistematizare cît mai cuprinzătoare, reperele

fundamentale ale problematicii în discuție, precum obiectul și bazele epistemologice ale științei literaturii, ca și premisele (diverse) ale metodelor sale. În sprijinul autorului vin, fără îndoială, înzestrarea sa deosebită de a expune clar și la modul accesibil (calități prin excelență didactice), de a evita detaliile nesemnificative și de a detecta, în pofida terminologiilor atît de diferite, analogiile esențiale între poziții aparent disjuncte, în fine, capacitatea de a-și menține comentariul la o anume distanță față de materialul enorm avut la dispoziție, cu alte cuvinte atît de necesara autonomie interpretativă. De aici decurge și unul dintre meritele principale ale cărții, anume acela de a fi reușit să oglindească pînă la sfîrșit un ansamblu omogen, de a nu fi pierdut din vedere ideea centrală — aici conceptul de operă literară ca unitate totalizantă — care, crede Strelka, deși analizabilă pe mai multe nivele structurale, nu poate fi pe deplin „pătrunsă" într-o ipostază redusă la unul sau la doar cîteva asemenea nivele.

Cei pe care Joseph Strelka îi consideră drept maeștrii săi „absoluți" sînt Roman Ingarden și René Wellek. Pe Ingarden îl urmează îndeaproape în considerarea fenomenologică a faptului literar, pe care o califică drept singura contribuție teoretică serioasă de *cunoaștere* obiectivă a literaturii, de la a cărei concepție asupra constituției „stratificate" a operei ar fi pornit în modelele lor ulterioare Wolfgang Kayser, Günther Müller și René Wellek. Ceea ce nu-l împiedică însă pe autor ca mai jos să prezinte in extenso și limitele teoriei esteticianului polonez, tentat, după el, să neglijeze aspectul de bază al istoricității înțelegerii și, de aici, să absolutizeze caracterul analitic-funcțional al actului interpretativ. „Pericolul în știința literaturii îl constituie ispita de a lua partea drept întreg", subliniază Joseph Strelka, preocupat să indice calea cea mai adecvată printre eventualele extreme : obiectiv/subiectiv, sincronic/diacronic ; cu atît mai important i se pare meritul lui Wellek de a fi definit legătura dialectică dintre critică, istorie și teorie literară, pentru a putea acum susține în termenul, în fond atît de nesigur, de *știință a literaturii*, „noțiunea totalizantă" reunind „toate ramurile îndeletnicirii științifice cu literatura". Același Wellek furnizează argumentele în favoarea unei viziuni pluraliste asupra metodologiei, relativizată în virtutea unui „perspectivism" contextual dependent de diversele premise practice, delimitată însă prudent de orice ar putea semăna cu „eclectism subiectiv arbitrar" sau „sumară necritică a metodelor". Cel puțin două sînt fațetele, în descendența dihotomiei utilizate de Wellek și Warren între modalitățile intrinsecă și extrinsecă de abordare a faptului literar, pe care Joseph Strelka le valorifică la rîndul său în vastul teritoriu metodologic : metodele sînt, în termenii folosiți și de Leo Pollmann (în *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt, 1971), *imanente* operei, incluzînd problemele eufoniei, ritmului, tropilor, tematologiei, genurilor literare și stilului, și *transcendente* față de operă, cu referire la *luminarea reciprocă a artelor*, la demersurile biografic, psihologic, filozofic și religios, folcloric și antropologic, istoric și sociologic. În ultimă instanță, Strelka își însușește și avertismentele lui Wellek împotriva pericolului de a eluda în judecata asupra literaturii criteriul fundamental al valorii, de a recurge la filtre extraliterare sau de a le absolutiza, ceea ce anulează de la bun început însuși statutul specific al unei *științe a literaturii*. „În literatură nimic nu stă sub semnul neutrului factologic, căci fiecare element particular scos la iveală de diferitele metode critice a fost anume ales pentru

desfășurarea actului creator, motiv pentru care nici o operă de artă nu poate fi analizată prin simple mijloace descriptive. De aceea, problema valorificării nu este încredințată nici unei metode specializate. Pe de o parte, judecățile de valoare particulare sînt deja implicate fiecărei metode, pe de altă parte, judecata tolizantă, conștientă, constituie un act de sinteză ce cuprinde mai multe metode".

Asupra acestui capitol al judecății de valoare crede de cuviință autorul că trebuie să insiste în mod deosebit. I se pare și în acest caz necesară o mediere între atitudini extreme, traduse pe de o parte în absolutismul axiologic, pe de altă parte în atitudinea nelimitat relativistă, la dispoziția gustului pasager. Semnificativ este însă faptul că, deși nu ignoră contribuții foarte recente la chestiune, poziția lui Strelka ține mai curînd seama de autoritățile consacrate, în speță din nou Wellek, al cărui „consens valoric al marilor opere", concept destul de elastic pentru a-și putea permite să fie și atemporal, și-l însușește. Aceeași tactică a temporizării, neconfundabilă totuși cu alternativa fățiș conservatoare, o surprindem și în alte împrejurări, de exemplu atunci cînd declară că punctul de vedere al *esteticii receptării* a fost anunțat în chip teoretic de Ingarden și definit metodologic de Wellek cu mult înainte de a fi devenit o „lozincă la modă" datorită lui Hans Robert Jauss și școlii sale, sau cînd găsește cuvinte de laudă pentru o contribuție a lui Paul Hernadi *(Literary Theory : A Compass for Critics*, în *What is Literature*, Bloomington — London, 1979), în care specialistul american stabilește interesante relații între structuralism și semiotică, pe de o parte, și teoriile acelorași Ingarden și Wellek, pe de altă parte. O distanță apreciabilă păstrează Strelka față de un Wolfgang Kayser, György Lukacs (absent și din cuprinzătoarea bibliografie de bază indicată ; de altfel, pe aceeași linie a maestrului său Wellek, Strelka evită orice luare de poziție față de marxismul aplicat în studiul literaturii, insistînd de mai multe ori doar asupra excesului unor interpretări revendicate ca marxiste, ca și asupra dogmatismului, simplificator al relației fundamentale „bază-suprastructură" la mecanica rudimentară a „reflectării", nerelevantă nici pentru latura estetică, nici pentru cea istorică, a fenomenului literar) sau față de Northrop Frye, cărora le preferă pe Harry Levin, Leo Spitzer sau Jean Starobinski. Pornind de la ideile lui Genette asupra unei eventuale „istorii literare" structuraliste, găsește nimerit să le opună structuraliștilor un citat al venerabilului August Sauer, pionier al comparatismului și cîndva, la sfîrșitul secolului trecut, rector al Universității pragheze, ceea ce nu trebuie să ne facă să vedem în Strelka un simpatizant al pozitivismului : tratamentul la care este supusă opera teoretică a unor Wilhelm Scherer și Gustave Lanson, etichetați în mai multe rînduri ca autori ai unor estetici „naive", este concludent.

Dincolo însă de rezerve sau corecturi, cărora nu li se adaugă, din fericire, excomunicări, volumul rămîne un instrument de lucru folositor, atît în paragrafele rezumative, cît și în cele cu tentă mai pronunțat personală, precum cel consacrat stilului ca „noțiune centrală a unității literare". Pentru specialistul român, lectura cărții lui Strelka reprezintă un cîștig evident în informație (mai ales anglo-americană și germană, îndeobște neglijată la noi în favoarea celei de limbă franceză), adusă la zi, judicios comentată și structurată. Cu atît mai mult ne încearcă regretul că bibliografia teoretică românească, în comparație, bunăoară, cu cea iugoslavă sau cehoslovacă, este prea puțin cunoscută lui Joseph Strelka (și nu numai

lui) ; la indicele de autori întîlnim doar două nume românești, cele ale lui Mircea Eliade și Adrian Marino.

ANDREI CORBEA

Bălgaro-rumînski literaturni vzaimootnoșenia prez XIX-tia vek

Relații literare reciproce bulgaro-române în secolul al XIX-lea

Sofia, Editura Academiei Bulgare de Științe, 1980, 316 p.

Rod al unei strînse colaborări între Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" de pe lîngă Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Institutul de literatură al Academiei Bulgare de Științe, volumul pe care îl prezentăm însumează un număr de 19 articole semnate de cunoscuți cercetători români și bulgari : Paul Cornea, Ilia Konev, Constantin N. Velichi, Gheorghi Dimov, Ion Chițimia, Peniu Rusev și alții. Prefața, semnată de directorii acestor două institute : Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Toncio Jecev, reliefează faptul că un astfel de studiu al relațiilor reciproce în general și al relațiilor literare româno-bulgare în special, creează forme noi de colaborare științifică, a cărei afirmare și îmbogățire în condițiile contemporaneității noastre socialiste este o cerință imperioasă și o datorie cetățenească.

Apărut la Sofia în limba bulgară, volumul va fi urmat la București de o altă culegere de articole publicate de data aceasta în limba română, în care se va continua studiul acestor relații privind prima jumătate a secolului al XX-lea. De altfel colaborarea dintre oamenii de știință români și bulgari se înscrie pe coordonatele unei vechi tradiții. În afara unor articole și studii disparate, în anul 1971 a apărut volumul *Relații româno-bulgare de-a lungul veacurilor (sec. XII—XIX). Studii, vol. I*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, 435 p., mai întîi în limba bulgară, apoi, sub egida Institutului de studii sud-est europene, și în limba română. Ariile de cercetare aici sînt în exclusivitate relațiile istorice româno-bulgare, excepție făcînd doar Adrian Fochi cu articolul *Cîntecul Plevnei în folclorul sud-est european (cu privire specială asupra versiunii românești)*. Structura volumului atestă această colaborare fructuoasă. Iată cîteva exemple : D. Anghelov și Șt. Ștefănescu, *Trăsături comune și deosebiri în dezvoltarea social-economică a Bulgariei și Țării Românești în secolele XIII—XIV*, V. Mutafcieva și Al. Vianu, *Frămîntările feudale din Bulgaria de Nord la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea și ecoul lor în Țara Românească*. Această inițiativă a fost urmată și de istoricii literari.

Volumul *Relații literare reciproce bulgaro-române în secolul al XIX-lea* cuprinde o tematică variată, incluzînd probleme generale de metodologie (Ilia Konev, *Clasificarea și particularitățile tipologice ale relațiilor literare reciproce bulgaro-române în secolul al XIX-lea)*, Elena Supiur, *Trăsături tipologice ale relațiilor literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea)*, sau prezintă momente principale ale relațiilor dintre cele două literaturi, română și bulgară, evidențiindu-se o serie de analogii tipologice. În această privință deosebit de interesante sînt articolele semnate de Paul Cornea, *Romantismul românesc și romantismul din partea de sud-est a Europei* și Krăstiu Ghenov, *Trăsături caracteristice ale romantismului în literatura bulgară*, sau rezultatele exgezelor aparținînd lui Gheorghi Dimov și Mircea Anghelescu referitoare la etapa de formare în secolul al XIX-lea a literaturilor moderne română și bulgară, din care se desprind alte interferențe și similitudini. Activitatea cărturarilor bulgari pe teritoriul țării noastre a făcut

obiectul unor studii paralele efectuate de cercetători români și bulgari, completîndu-se reciproc. Astfel Gheorghi Pașakov este studiat de C. N. Velichi și Trendafil Krăstonov; Ilia Todorov se ocupă de poezia bilingvă a lui Dimităr Veliksin, iar Ștefana Țarinska urmărește activitatea lui Sofronie Vraceanski în Țara Românească. Probleme de literatură comparată ne prezintă Peniu Rusev și D. Zavera în studiul consacrat lui Anton Pan și Petku Slaveikov, iar M. Moraru se ocupă de nuvela didactico-moralizatoare în literatura română și bulgară.

Este cunoscut faptul că în secolul al XIX-lea în țara noastră emigrația bulgară a desfășurat o largă activitate pe multiple planuri. Contribuția acesteia la îmbogățirea patrimoniului cultural al patriei sale a fost mai puțin studiată pînă acum. În volumul de față această temă este tratată sub diferite aspecte de către Nikolai Jecev, Rusin Rusinov, Ion Chițimia și Laura Baz Fotiade. De asemenea o temă inedită, prezentă în volum, este și Bulgaria în viziunea scriitorilor români în sec. al XIX-lea, tratată de Rodica Florea.

Varietatea și bogăția tematică atestă năzuința cercetătorilor români și bulgari de a dezbate cele mai importante probleme, unele dintre ele mai puțin sau deloc studiate pînă în prezent. Valoarea lor se amplifică prin acribia științifică cu care au fost realizate în lumina concepției marxist-leniniste.

În cadrul unei recenzii nu putem face o amplă prezentare a volumului, comentînd fiecare articol în parte. Ne permitem doar să atragem atenția asupra studiilor închinate romantismului, temă puțin abordată de pe pozițiile principiilor literaturii comparate pentru acest spațiu geografic. Paul Cornea în sus-numita sa lucrare prezintă romantismul românesc sub trei aspecte: ca epocă (ca un fapt de civilizație), curent (o grupare literară) și ca tipologie (romantismul ca principiu stilistic sau ca stare de spirit). Rezumînd, autorul stabilește patru etape ale romantismului românesc, caracterizîndu-le coordonatele. Dar aceste etape conturează, de fapt, două tipuri principale: romantismul pînă în anul 1860, axat în jurul unei revoluții naționale și democratice în plin avînt, și al doilea tip — romantismul creației eminesciene, creație ce a depășit cu mult nivelul epocii, atît prin profunzimea gîndirii, cît și al viziunii artistice. Odată cu dispariția lui Eminescu, apune și strălucirea romantismului românesc. În partea a doua a articolului, autorul face o prezentare de ansamblu a romantismului în literaturile din Europa și remarcă cîteva trăsături generale. O atenție deosebită acordă autorul spațiului sud-est european în care identifică următoarele elemente comune: *1.* apariția romantismului coincide cu însuși procesul de instituționalizare a literaturii. De aceea, romantismul aici nu poate fi și nu este o școală literară, cu un manifest al său, care să lupte împotriva unor tendințe potrivnice. Iar momentul apariției lui este mult mai tîrziu decît în apusul Europei. În această zonă, romantismul nu se ridică împotriva iluminismului, ci doar continuă activitatea acestuia. Acest tip de romantism este expresia trezirii conștiinței naționale. El cultivă democratismul, dragostea de patrie, ideea de artă militantă, angajată a poetului cîntăreț, dascăl și proroc al națiunii etc. *2.* Procesul de amestec și dispariție a etapelor, impuse de cerințele obiective de uniformizare cu standardele europene în economie, politică, organizarea vieții sociale, cultură etc., au generat acceptarea eclectică a modelelor străine. *3.* Romantismul în această parte a Europei este puțin teoretizat. El se afirmă mai mult în lirică și în publicistica militantă și mai slab în dramaturgie și roman.

Tabloul conturat de Paul Cornea este completat de confratele său bulgar Krăstiu Ghenov prin evidențierea trăsăturilor caracteristice ale romantismului în literatura bulgară ; acesta apare și se dezvoltă în preajma revoluției naționale și democratice în procesul de luminare a maselor și de luptă pentru dobîndirea libertății naționale, ceea ce îi conferă un caracter progresist patriotico-militant și social-revoluționar, pătruns de optimism și patos civic, avînd strînse legături cu folclorul, îndeosebi cu poemele populare haiducești. Granițele curentului sînt marcate de anii 1762, data apariției *Istoriei Slaveano-bulgare* de Paisie Hilendarski, prima carte laică bulgară, și 1878, anul dobîndirii eliberării naționale de sub jugul otoman. În acest cadru, autorul distinge două etape : prima de la 1762 pînă la Războiul din Crimeea (1853—1856) și a doua de la 1856 pînă în 1878 (în parte romantismul se extinde pînă în anii '80 ai sec. al XIX-lea). Prin opera lui Hr. Botev și Iv. Vazov romantismul bulgar atinge apogeul.

Opinia lui K. Ghenov referitoare la granițele romantismului bulgar este controversată. Critica literară bulgară apreciază ca exagerată data de 1762 ca moment al emergenței romantismului în literatura bulgară, deoarece opera care ar marca această graniță nu este deloc edificatoare. În cursul expunerii sale, chiar autorul se contrazice, afirmînd că romantismul ca proces în literatură bulgară se impune prin anii '40 ai sec. al XIX-lea. Deci, dacă admitem teza lui K. Ghenov, vedem că în procesul literar se produce un hiat de aproximativ optzeci de ani (1762—1840), timp în care nu apare nici o operă care ar putea atesta prezența romantismului. Dacă privim fenomenul cu atenție, putem lua ca punct de plecare anii '40 ai sec. al XIX-lea pentru literatura bulgară reprezentată prin scrierile lui Dobri Voinikov, Neofit Bozveli, Gh. S. Rakovski și alții.

Prezența în volum a acestor două studii este extrem de utilă și oportună, căci ne oferă o interesantă confruntare de opinii, o bogăție de informații și o tălmăcire științifică a romantismului ca fenomen literar în această parte a lumii. Ambelor materiale conturează trăsăturile comune ale romantismului românesc și ale celui bulgar, dar și deosebirile care dau coloritul local al fiecărei literaturi în parte. Coroborarea întregului material și o colaborare mai strînsă între cei doi autori ar fi condus, poate, la observații și concluzii inedite prin evidențierea elementelor care converg spre o unitate în viziunea artistică a romanticilor români și bulgari, prin sublinierea faptului că, în timp ce în literatura română romantismul se manifestă cu precădere în lirică și publicistica militantă, în literatura bulgară îl întîlnim și în dramaturgie (în piesele istorice ale lui Dobri Voinikov), sau în nuvelistica lui Vasil Drumev.

Această fructuoasă colaborare, întîlnită nu numai în cazul de față, ci în majoritatea studiilor incluse în volum, ne dezvăluie fertilitatea terenului de cercetare, forțele creatoare de care dispunem și înaltul nivel științific al investigațiilor.

Volumul *Relații literare...* mai cuprinde o bibliografie a acestor relații, elaborată de Zlatca Iuffu și Elena Supiur, înregistrînd cărți și articole apărute în țara noastră, iar Trendafil Krăstavov face același lucru pentru Bulgaria. În preambul, autorii comentează materialul, urmărind evoluția investigațiilor, nivelul științific, aria de preocupări, încercînd să demonstreze stadiul cercetărilor în domeniul dat. Aceste importante instrumente de lucru sînt foarte necesare. Dar este regretabil faptul că atît bibliografia pri-

vind partea română, cît și pe cea bulgară este selectivă, omițîndu-se o serie de cercetări din trecut. Iată cîteva exemple : Ilie Bărbulescu, *Din lumea balcanică*, în *Viața românească*, 1910, nr. 7 ; *Ivan Vazov — șeful curentului literar naționalist din Bulgaria*, în *Viața românească*, 1912, vol. V—VI ; *Poetul bulgar Veliksin și românii*, în *Arhiva*, Iași, XXXI, 1924, nr. 3—4 ; *Istoria literaturii și gramatica limbii bulgare vechi*, Iași, 1930 ; P. Constantinescu-Iași, *Inscrierea lui Hristo Botev ca student al Facultății de medicină din București*, în *Studii de istorie și filozofie*, 1952, nr. 3, p. 213—214 ; *Centenarul lui Hr. Botev*, în *Revista româno-bulgară*, 1948, nr. 4, 11 ; Zamfir Arbore, *Umbrele unor dispăruți*, 1914, Vasile Christu, *Hristo Botev și socialiștii români*, în *Șantier social-literar*, 1935, nr. 4, aprilie, p. 8 ; *Legăturile Botev — Gherea*, în *Șantier social-literar*, 1935, nr. 7, p. 8. De asemenea, lucrări apărute în Bulgaria : Al. Burmov, *București-kulturno i politicesko srediște na bălgarskata emigrația v Rumănia*, în *Bălgari i români*, I, 1946 g., br. 1, p. 22—24, V. Hristu, *Zamfir Arbore za bălgarskite revoluționeri*, Biblioteka Niva, 1947, p. 11—12. Se impunea ca aceste lucrări să fie incluse într-o asemenea bibliografie.

Prezentarea cronologică a materialului poate nu este cea mai fericită, căci nu-i pune în evidență pe specialiștii care s-au ocupat îndelung de aceste probleme. Are însă avantajul de a arăta intensitatea preocupărilor în diferite etape.

În formularea titlurilor acestor bibliografii apare o inadvertență : autorii arată că vor prezenta studii referitoare la amintitele relații, publicate în limba română și respectiv, limba bulgară. De fapt, în ambele bibliografii apar și lucrări publicate în limbile rusă, franceză, engleză etc. Pentru a nu se crea confuzii, era poate necesar ca titlul să fie formulat astfel : Cărți și articole referitoare la relațiile reciproce româno-bulgare în sec. al XIX-lea apărute în România și, respectiv, în Bulgaria. Dat fiind faptul că volumul apare în 1980, era necesar ca și aceste informații bibliografice să fie aduse la zi. Ele se opresc la anii 1974 și 1975.

Un alt instrument util de lucru este indicele alfabetic al numelor proprii, ce ne oferă posibilitatea unei orientări rapide. Notele biobibliografice referitoare la autorii incluși în această culegere completează aria de informații.

Volumul *Relații literare reciproce bulgaro-române în sec. al XIX-lea* este expresia unei intense și rodnice colaborări a literaților români și bulgari, începută încă din 1973, cînd s-a luat hotărîrea elaborării lui. Un moment important al acestei colaborări îl constituie Colocviul ținut la Sofia în perioada 21—23 mai 1975, cînd au fost prezentate și dezbătute materialele ce urmau a fi incluse în volum. Pentru perfectarea unor aspecte particulare, au urmat o serie de întîlniri bilaterale. Toate acestea reflectă grija și seriozitatea cu care s-a lucrat la elaborarea acestei culegeri.

LAURA BAZ FOTIADE

ADRIAN MARINO

Hermeneutica lui Mircea Eliade
Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980

Hermeneutica lui Mircea Eliade se impune drept cea mai amplă exegeză a operei lui Mircea Eliade, apărută în literatura noastră și, totodată, drept cel mai comprehensiv studiu dedicat hermeneuticii sale din cîte s-au întreprins pînă în prezent. Era și firesc ca o atare restituire a hermeneuticii să nu fi putut fi realizată decît de către un conațional, deoarece această calitate permite accesul la toate textele românești ale ope-

rii, texte care au preludat ansamblul de idei cunoscut şi citat azi doar din volumele apărute în străinătate.

Cel mai comprehensiv studiu al hermeneuticei lui Mircea Eliade nu vine totuşi din partea unui istoric al religiilor, ci din partea unui critic literar, deci dintr-o perspectivă teoretică exterioară. De fapt, opera lui Mircea Eliade se pretează prin însăşi natura demersului concret, aplicat — în mod deliberat străin de orice construcţie teoretică şi chiar de orice metodologie — la valorizări teoretice, însă aceste valorizări (sau, cum li se mai spune astăzi, „grile de descifrare") prin multiplicitatea lor dovedesc totodată caracterul profund semnificativ al acestei opere. În contextul actual al culturii, faptele spirituale sînt abordate de teorii ce-şi revendică o competenţă exclusivă, fiecare din acestea căutînd să se impună în mod absolut — pînă la a deveni o modă culturală — deşi între acestea există mari comuniuni ce sînt vizibile mai ales în tendinţa de a se încorpora una pe cealaltă ; fenomenologia, hermeneutica, structuralismul şi semantica bunăoară, nu pot fi disociate în mod absolut. Din toate acestea, cea care pare să fie cea mai adecvată rămîne, în cazul lui Mircea Eliade, hermeneutica, în măsura în care şi-a încorporat şi fenomenologia. Deşi Mircea Eliade se recunoaşte drept hermeneut şi fenomenolog, aceste calificări nu corespund modului în care sînt concepute respectivele discipline azi : după cum nu este fenomenolog în sensul husserlian, limitîndu-se doar la „studiul structurilor şi al semnificaţiilor", tot aşa şi calificativul de „hermeneut" trebuie luat în accepţia primară şi limitată a termenului, cea de practicant al actului hermeneutic, fără referinţe la problemele filozofice şi metodologice ale neohermeneuticii, după cum consemnează şi A. Marino (p. 25).

Termenul „hermeneutică", odată scos din referinţa lui primară (cea pe care o invocă şi Mircea Eliade) şi devenit „hermeneutică laică", tinde să-şi lărgească sfera de competenţă pînă la a şi-o confunda cu cea a actului de cunoaştere, problemele „cercului hermeneutic", socotite drept specifice acestei discipline, fiind greu de disjuns de cele prezente în orice act de cunoaştere. Considerată în perspectiva unei discipline atît de largi, opera lui Mircea Eliade şi, în mod special, hermeneutica sa, îşi pot găsi semnificaţii ce trec dincolo de actul cunoaşterii erudite. Intenţia de a nu rămîne cantonat în sfera erudiţiei, căreia îi aparţine, în principiu, obiectul cercetării sale, este exprimată în repetate rînduri în prefeţele celor mai tehnice dintre lucrările sale, adresate de fapt unui lector ideal ; de aici şi imensa audienţă în sfera culturii propriu-zise. A. Marino poate fi socotit, deci, un atare lector ideal, fiind un critic literar, promotor al neohermeneuticii.

Deşi A. Marino consideră poziţia sa drept singura îndreptăţită de a se pronunţa în problema hermeneuticii lui Mircea Eliade („Despre o operă hermeneutică nu se poate pronunţa decît un hermeneut şi un ideocritic, un spirit de aceeaşi structură, formaţie şi orientare", p. 19), cartea sa se situează, totuşi, în domeniul extrapolărilor, în sensul că nu are drept obiectiv să rediscute tezele şi restituirile lui Mircea Eliade, aşa cum este cazul altor exegeţi care adaugă preocupărilor hermeneutice şi o practică a aceloraşi discipline (filozofia sau istoria religiilor, teoria structurilor simbolice, indianistică etc.), chiar dacă nu se reclamă de la noua hermeneutică. O „hermeneutică la hermeneutica" lui Mircea Eliade poate comporta şi alte demersuri decît cele strict metodologice şi, mai ales, nu le poate exclude, cu

atît mai mult cu cît pînă la urmă toate se dovedesc a fi solidare. De aceea, intenția de a se disjunge hermeneutica de restul operei filozofice pe motivul că ar constitui singurul aspect al operei lui Mircea Eliade „într-adevăr asimilabil culturii române actuale" (p. 10) nu va putea fi aplicată în mod riguros ; incursiunile dincolo de metodologie devin inevitabile și considerarea întregului se impune totuși în lucida analiză a lui A. Marino, cu atît mai mult cu cît „perspectiva totalității" definește însăși rigoarea hermeneutică, în contrast cu „rapsodia impresionistă" pe care o denunță și de data aceasta exegetul cu toată fermitatea.

Prin cartea lui A. Marino, extrapolarea operei lui Mircea Eliade în sfera generală a criteriilor și a metodologiilor, așa cum și le pune noua hermeneutică, are consecințe ce depășesc simpla extrapolare ; ca adept al acestei discipline, autorul cărții semnalează contribuțiile pe care le poate aduce opera lui Mircea Eliade la știința interpretărilor. Această știință are posibilitatea ca, prin opera lui Mircea Eliade dedicată gîndirii simbolice, să ia act de teza fundamentală, cea de a „transmuta prin hermeneutică materialele sale în mesaje spirituale" și în consecință să poată da o acoperire culturală, majoră, deci, preocupărilor metodologice de esență formalistă.

Receptarea operei lui Mircea Eliade de către noua hermeneutică prin A. Marino este, firește, entuziastă și aceasta cu atît mai mult cu cît sîntem în fapt în fața unei „redescoperiri", unei revelări de tip special, cum ni se întîmplă fiecăruia cînd descoperim importanța unor adevăruri pe care le cunoaștem totuși de multă vreme. Faptul că A. Marino, deși face parte dintr-o generație dominată încă din adolescență de Mircea Eliade, l-a reconsiderat pe acesta din perspectiva — deci posterior — aderării sale la noua hermeneutică, este dovedit de revizuirile unor puncte de vedere, revizuiri evidente în confruntarea acestei ultime cărți cu *Dicționar de idei literare*, apărut în 1968. Această revelare conferă tensiune textului și tot ea explică o fervoare de recuperare cît mai integrală, mergîndu-se pînă la limitele analogiilor. Este impresionant imensul efort de cuprindere și stăpînire a unei opere atît de vaste, explorată pînă în publicistica din tinerețe, de decupare și reasamblare, dar mai ales este impresionantă virtuozitatea modului în care a fost reorchestrată. Într-un fel, această restituire, care se dorea să fie inițial parțială, poate avea și valoarea unui breviar, prin extensiva sa conspectare.

Și totuși, în restituirea operei lui Mircea Eliade, dintr-o perspectivă ce se autodefinește drept integralistă, făcută de un român care are acces la opera literară — fiind totodată și critic literar — în această restituire ar trebui să apară surprinzătoare omisiunea unui aspect deosebit de semnificativ ; este vorba de relația dintre hermeneut și autorul de proză fantastică, relație cheie pentru o restituire integrală a operei lui Mircea Eliade. „Colaborarea" dintre cele două planuri ale conștiinței creatoare a fost mărturisită expres de către Mircea Eliade, cînd recunoștea că abordarea unei teme simbolice în mod „liber", în literatura sa fantastică, i-a facilitat accesul la înțelesuri adînci de care s-a prevalat ulterior, în opera sa erudită (*Fragment autobiografic*, *Caiete de dor*, 7, p. 10). Este o mărturisire de care cei mai importanți exegeți ai operei nu au luat act, neavînd acces la textele românești ; adevărul acesteia s-a impus, totuși, devenind evident la D. Rasmussen și G. Durand, primul subliniind rolul imaginației în reintegrarea eidetică (*Structural Hermeneutics and Philosophy*, în *Philosophy Today*, 12, 1968, 2—4, p. 143), iar cel de al doilea considerînd că marea contribuție a

lui Mircea Eliade la „sociologia adîncurilor" se datorează și artistului, nu numai antropologului *(Eliade ou l'anthropologie profonde*, în *L'Herne*, 33, 1978, p. 95—96). Considerăm că o atare omisiune nu se poate explica printr-o simplă „scăpare" în cazul unui spirit atît de sistematic, riguros și exhaustiv cum este A. Marino, ci printr-o atitudine mentală proprie, opusă în principiu „libertăților" suspecte de „impresionism", și totodată solidară cu esența hermeneuticii occidentale.

Ne aflăm de fapt la rădăcinile unei deosebiri funciare între spiritul hermeneutic al lui Mircea Eliade și cel al hermeneuticii occidentale, deosebire ce nu poate fi eludată de nici o omologare de suprafață, deosebire ce ține în ultimă instanță de atitudinea față de structura simbolică și de adecvarea consecventă a teoreticului față de obiectul său. În tradiția occidentală, hermeneutica este rigoarea spiritului discursiv care procedează la dezambiguizarea „textului" prin stabilirea unui regim de univocitate. Mircea Eliade, în schimb, nu este preocupat de univocitate, deoarece însăși structura simbolului este plurivocă și ambiguă ; în consecință, găsirea sensului fundamental al unei structuri polisemice are în acest caz drept scop tocmai justificarea polisemiei ; rigoarea operează aici în coerența internă a simbolului. De aceea, nu se poate găsi nici o justificare consistentă pentru a asimila găsirea „sensului fundamental", așa cum se preconizează de către Mircea Eliade, cu găsirea printr-un conflict al interpretărilor a unei ultime și unice semnificații, „singura «adevărată»" ; pentru marele savant român „restul" semnificațiilor nu poate deveni niciodată neinteresant, nesemnificativ sau chiar „absurd", ca pentru H.-G. Gadamer (p. 52—53). Tot așa, în continuare, nici polisemia — cum este concepută de Mircea Eliade — nu poate fi asimilată cu pluralitatea interpretărilor, așa cum apare în Evul Mediu, unde semnificațiile sînt normate la patru planuri, și nici cu noua critică, deoarece aici semnificația este subiectivă, arbitrară și nu motivată, coerentă.

Polisemia, ca structură ambiguă și paradoxală, nu ține de logica discursului și a empiricului, ci de cea a fantasticului și Mircea Eliade a subliniat în repetate rînduri că simbolurile contrazic „experiența imediată și logica elementară", deoarece „simbolul nu se adresează numai conștiinței de veghe, ci totalității vieții psihice" *(Méphistophélès et l'Androgyne*, p. 118, 267). Oricît de evident, acest adevăr nu poate fi asumat în toate consecințele sale de către o hermeneutică atașată tradiției spirituale occidentale în care reflecția filozofică nu numai că nu a fost dominată de către simbol dar — cum se recunoaște de către un Paul Ricœur, cel mai apropiat de tezele lui Mircea Eliade — prin antecedentele sale grecești, articularea sa directă cu simbolul și cu intuiția imaginativă devine o operațiune extrem de precară. Prin formația sa de indianist, Mircea Eliade este atașat gîndirii indiene, cea care i-a descoperit sensul simbolului și, totodată, o reflecție filozofică structurată de experiența simbolică ; exegeții par mai degrabă să uite că primul său act hermeneutic a fost interpretarea tehnicilor Yoga. Dar prin aceasta intrăm într-o nouă problemă pe care cartea lui A. Marino, fără a o considera, are totuși meritul de a o deschide ; iar o carte adevărată trăiește și prin problemele pe care le deschide.

SERGIU AL-GEORGE

G. C. NICOLESCU

Duiliu Zamfirescu

Text ales și stabilit, completări bibliografice, indice de nume și titluri de GEORGETA ADAM și ION ADAM. Prefață, note și comentarii de IOAN ADAM București, Editura Eminescu, 1980, 543 p.

Această monografie, publicată la 12 ani de la dispariția autorului ei și redactată în formă definitivă în 1944, este cred cea mai rezistentă și mai substanțială din cîte a scris foarte scrupulosul profesor. Nicăieri în lucrările sale nu a emis judecăți atît de rezonabile și idei atît de înnoitoare, care, mai toate, aveau să fie confirmate în răstimp de cîteva decenii. Nicăieri în scrisul său nu a dovedit G. C. Nicolescu o mai mare mobilitate metodică în abordarea fenomenului literar, un spirit analitic mai viu (deși inegal), mai anticipator, o mai remarcabilă intuiție critică. Dacă ar fi apărut cu 30—35 de ani în urmă, monografia *Duiliu Zamfirescu* ar fi deschis realmente un drum, care ar fi împiedicat interpretările înguste, unilaterale, de care a avut parte o bună bucată de vreme opera ca și biografia scriitorului. Cartea lui G. C. Nicolescu ar fi constituit un important punct de referință pentru exegezele ulterioare. Dar și postum, ea nu și-a pierdut din valoare, oferind încă o seamă de sugestii, menite să contribuie la progresul cercetării.

Într-un prim capitol intitulat *Formațiunea spirituală*, se accentuează asupra unității operei, ca ideologie și viziune estetică, și se fac ample incursiuni în epoca literară premergătoare și în epoca formativă a lui Duiliu Zamfirescu, schițîndu-se un portret (interior) al tînărului care nu era un „poseur", cum s-a spus adesea, ci un intelectual cu sete de cultură, interesat de cele mai variate aspecte ale ei. Deși istoricul literar manifestă o severitate, azi inexplicabilă, față de primii și cei mai importanți îndrumători literari ai poetului debutant (mai ales față de Al. Macedonski), el nu poate să nu recunoască faptul că dacă Duiliu Zamfirescu a învățat de la șeful „Literatorului" „noblețea artistului și cultul pentru acesta, de la Maiorescu a învățat un lucru mai prețios: noblețea artei, cultul pentru ea și drumul prin care s-o realizeze". Capitolul consacrat *Poeziei*, deficitar sub raport analitic, se remarcă prin detectarea în operă a influențelor și a ideilor filozofice și în special printr-o judicioasă caracterizare a boemei literare românești, pe care a cunoscut-o și Duiliu Zamfirescu la începuturile sale. Necesitatea de a fixa cadrul mai larg istorico-literar este și mai vizibilă în partea cea mai solidă și cea mai întinsă a monografiei, aceea care discută proza autorului *Viețîi la țară*. Regăsim aici o idee constantă a lui G. C. Nicolescu și anume relevarea rolului scriitorilor minori în crearea climatului literar. În consecință, cercetătorul întreprinde o largă incursiune în proza românească dintre 1850 — 1880, tocmai pentru a-l plasa mai bine pe scriitor în „adevărata modă literară a timpului care l-a produs". Ideea, preluată de la Daniel Mornet, din lucrarea *Romantismul în Franța secolului al XVIII-lea*, îl situează pe G. C. Nicolescu printre precursorii sociologiei literare: „Pentru a ne da seama de preferințele publicului, de gustul și viața literară a epocii, trebuie să urmărim deopotrivă care erau operele române și străine în mare circulație. În ceea ce privește producția românească ar fi o gravă eroare să ne limităm numai la ceea ce a apărut în volume. Revistele epocii, prin ceea ce publică ele, și chiar ziarele, prin foiletoanele ce le aveau adesea, sînt un foarte prețios indicator de nivelul publicului și al literaturii ce-l satisfă-

cea". Examinarea presei și a cataloagelor de librării duc la concluzia că în epocă domina romanul-foileton și un realism de nuanță boemă, ca expresie a unei atmosfere și a unei literaturi boeme care i-au marcat și debutul lui Duiliu Zamfirescu. Pe acest fundal, observat primul de către G. C. Nicolescu, se detectează influența lui Octav Feuillet, dar și a lui Balzac și Maupassant, și se caracterizează foarte convingător nuvelele și romanele de tinerețe ale scriitorului. Sigur, sînt aprecieri în care ne deosebim de autorul monografiei (nuvela *Noapte bună* ar fi o „capodoperă", în timp ce *Locotenentul Sterie* ar fi un „regres"), modalități analitice pe care nu le împărtășim (descrierea foarte minuțioasă a unor opere slabe, cum ar fi romanul *Lume vechie, lume nouă)* sau anumite exagerări, ca de exemplu, respingerea oricărui idilism în *Viața la țară* și al oricărui schematism în *Tănase Scatiu.* Importantă ni se pare comparația *la obiect* pe care o efectuează G. C. Nicolescu între Duiliu Zamfirescu și Tolstoi, observația (ce avea să se facă și mai tîrziu) că autorul lui *Tănase Scatiu* era un spirit mai deschis decît Titu Maiorescu în privința romanului și, mai ales, analiza, excelentă, a *Vieții la țară,* și în genere a ciclului Comănești-enilor. Criticul probează spirit de finețe atunci cînd ne vorbește despre arta intrării rapide în subiect și despre metoda caracterizării psihologice indirecte a personajelor, despre ironie și știința compoziției. Că romanele lui Duiliu Zamfirescu descresc în valoare era un lucru îndeobște cunoscut. G. C. Nicolescu încearcă să-l explice, invocînd oboseala și graba, dar și părerea scriitorului prea bună despre sine, acesta fiind convins că : „tot ce iese de sub condeiul său trebuie să fie prin definiție bun, că deține toate secretele artei romanului, că nu mai are nevoie nici de învățat, nici de prea multe meditații și retușări". În același timp, e remarcată, iarăși pentru prima dată în istorie exegezei, modernitatea lui Duiliu Zamfirescu în relevarea psihologiilor ezitante, ca în romanul *În război,* și în abordarea romanului filozofic, de idei, ca în *Lydda,* surprinzător ca formulă, dar avînd legături subterane cu poezia și teatrul scriitorului, și el adus acum la lumină pentru prima dată.

Dacă în capitolul *Ideologia literară* se fructifică prea puțin polivalenta corespondență a lui Duiliu Zamfirescu, ignorîndu-se opiniile despre realism, despre autenticitate, despre rolul maselor în roman, în schimb în capitolul sintetic de concluzii, *Configurația generală,* G. C. Nicolescu evidențiază sincronismul cu literatura europeană a momentului a unei opere bine construite ca *Viața la țară* și de rafinament intelectual, ca *Lydda,* și caracterul de tranziție al poeziei din volume ca *Imnuri păgîne* sau *Alte orizonturi,* fără care ar fi mai greu de înțeles evoluția liricii românești din secolul al XX-lea.

Într-o carte scrisă acum 35 de ani, regretatul profesor și istoric literar puncta cîteva din ideile de bază pe care le-au descoperit pe cont propriu sau le-au dezvoltat cercetătorii mai tineri. Ni se pare că meritul autorului sporește considerabil prin faptul de a fi fost confirmat în timp de confrații de breaslă. Cel mai tînăr dintre ei, Ioan Adam, a pregătit pentru tipar monografia pînă acum inedită a lui G. C. Nicolescu, într-un spirit la fel de doct și de minuțios, și cu ajutorul Editurii Eminescu a pus-o în circulație. Există în această carte, cum semnalam, unele modalități critice depășite istoric, modalități care nu obțin, firește, acordul nostru. Dar în miezul ei, pe care-l constituie relația complexă biografie-operă, ceea ce corectează uneori substanțial imaginea

lui Duiliu Zamfirescu în posteritate, monografia lui G. C. Nicolescu ni se impune cu o semnificativă *prefigurare*.

AL. SANDULESCU

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918), vol. I.

București, Editura Academiei, 1980, 315 p.

În așteptarea bibliografiei generale a literaturii române, operă monumentală și poate utopică la care Tudor Vianu putuse totuși să viseze, se cuvine să întîmpinăm cu toată căldura inițiativele temerare ale unor bibliografii parțiale în acest domeniu, nu mai puțin necesare decît prima și nici mai ușor de realizat; trebuie deci să subliniem meritele deosebite ale grupului de cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" care, coordonați de I. Lupu și Cornelia Ștefănescu, s-au dedicat ingratei munci de a despuia cîteva sute de reviste și ziare pentru a inventaria toate traducerile publicate aici din literaturile lumii, toate referirile critice, studiile, articolele despre aceste literaturi străine, despre probleme de literatură comparată, de studiu tipologic al curentelor, temelor și motivelor, punînd astfel la îndemîna oricărui specialist — și nu numai specialist — un instrument de lucru indispensabil, eficient și ușor de mînuit. Numai din parcurgerea superficială a primului volum din *Bibliografia relațiilor*, recent apărut, cuprinzînd diviziunile *Literatură universală* (studii generale) și cele dedicate literaturilor „germanice", adică anglo-saxone, germane și scandinave, traduceri și studii, imaginea răspîndirii acestora în țara noastră și ponderea lor în complexul nostru cultural începe, parcă, să se contureze puțin altfel decît o știam, empiric, mai înainte. În primul rînd impresionează masivitatea acestei prezențe culturale, nu numai peste munți, ci și în provinciile tradițional „francofile"; în al doilea, mi se pare surprinzătoare calitatea selecției acestor traduceri, lăsînd la o parte problema calității traducerii în sine, pe care o bibliografie nu are cum o atinge. Capitolul referitor la poezia engleză, de pildă, nu cuprinde aproape nici un nume necunoscut, cele cîteva traduceri din mai puțin cunoscutul Thomas Parnell, sau din mărunții May Doney, Herbert Clarke ș.a., fiind literalmente strivite sub o avalanșă impresionantă de Shakespeare, Milton, Byron, Elisabeth Barrett Browning, Shelley, Keats, Tennyson, Wordsworth, și chiar contemporanii de atunci Yeats, Oscar Wilde, Swinburne, Arthur Symons. Din 276 de traduceri de poezie engleză publicate în acest interval, de pildă, 104 (aproape 40%) sînt din Byron, 27 din Shelley, 12 din Shakespeare (numai sonete), 11 din Wilde ș.a. Traducătorii, la rîndul lor, în pofida marelui număr de traduceri anonime sau făcute sub pseudonime neindentificate, se recrutează dintre cei mai importanți scriitori ai vremii. Numai printre traducătorii lui Poe, spre exemplu, îi găsim pe Eminescu, I. L. Caragiale și Luca Ion Caragiale, Macedonski, N. Iorga, I. C. Săvescu, Adrian Maniu, Emil Isac, Sofia Nădejde și încă alții, mai puțin cunoscuți; mai apar printre traducători T. Maiorescu, V. Pogor (din Uhland), Iacob Negruzzi, Sadoveanu (versuri de Wildenbruch), Coșbuc, Șt. O. Iosif, P. Cerna, T. Arghezi (din Whitman), Gr. H. Grandea, Z. Bîrsan, T. Murășanu și mulți alții.

Deși cum spuneam, foarte multe traduceri nu sînt semnate sau sînt semnate cu inițiale, pseudonime neindentificate în lucrările de specialitate, cu alonime care produc destule încurcături, autorii au reușit în multe cazuri să

descurce ițele complicate ale acestui proces de atribuire și să sporească în acest fel zestrea literară a unor autori de oarecare suprafață, precum Petică, Traian Demetrescu, Chendi, H. Sanielevici ș.a. În cîteva, puține, cazuri, identificările făcute ridică unele semne de întrebare. Nu ne oprim la cele cîteva interpretări discutabile care au la origine, probabil, greșeli de tipar, precum trebuie să fie cazul lui Niculeanu D., autorul conferinței *Despre influența lecturei romancelor streine* (remarc, în trecere, că și problema transcrierii trebuia enunțată și rezolvată într-un fel), care nu este altul decît poetul N. Nicoleanu, citat în mai multe locuri ca autor al respectivului studiu, sau acel Ghica P[anait], care e o greșeală de tipar sau un *lapsus calami* pentru Pantazi (articolul e din *Dîmbovița*; exemplele de la p. 21 și, respectiv, 32 a bibliografiei); e vorba însă de pseudonime cunoscute, mai mult sau mai puțin oficiale, cum e de pildă Spinu Ghimpescu (la p. 137), cunoscut ca pseudonim redacțional al lui Iosif Vulcan, alături de celelalte înrudite (Urzica Spinescu, S. Urzicescu ș.a.), sau de pseudonime pe care le restituie în altă parte chiar autorii bibliografiei, cum e Verax (la p. 35, articol publicat în *Lumea nouă*, unde Nădejde publicase și sub semnătură). Alteori însă se iau în considerație atribuiri care au fost infirmate. De pildă, autorul articolului *Naturalism și pornografie* din *Școală nouă*, 1980, care semna I. Chilieanu, este identificat cu G. Ibrăileanu, după o mai veche atribuire a lui I. Crețu, preluată și în altfel merituosul *Dicționar de pseudonime* al regretatului M. Straje. Atribuirea a fost combătută de Al. Piru (*O eroare care s-a multiplicat*, în *Gazeta literară*, nr. 46 din 15 nov. 1956), care arată că I. Chilieanu știa nemțește, în timp ce Ibrăileanu în mod sigur nu știa. Argumentația lui Al. Piru (care înclină să-i atribuie pseudonimul lui H. Streitmann) a fost reluată, pe scurt, și în monografia *Ibrăileanu*, București, 1967, p. 49, și în volumul *Varia*, București, 1972, p. 269, și trebuia să fie cunoscută. La fel, identificarea acceptată fără rezerve de autorii bibliografiei între C. Alexandrescu, autorul cronicii teatrale la *Onoarea* lui Sudermann, și G. Ibrăileanu (p. 18), propusă de același I. Crețu, a fost combătută de Al. Piru și, după cîte știu, n-a mai fost apoi susținută de nimeni. Numărul acestor exemple discutabile este însă, ce e drept, foarte mic.

Așteptînd cu legitim interes apariția celorlalte două volume planificate, care urmează să cuprindă literaturile romanice (vol. II) și pe cele slave, orientale, clasice etc. (vol. III), ne exprimăm speranța că principiul selecției, amintit în cuvîntul introductiv, va fi cît mai puțin aplicat căci, oricîte precauții s-ar lua, criterii subiective pot exclude întîmplător informația de prima mînă pentru un anumit gen de cercetări. Așa cum un catalog de bibliotecă nu poate fi selectiv, nici o asemenea bibliografie n-ar trebui să fie; selecția și-o face fiecare cercetător, după nevoile temei pe care o urmărește, și unul din principalele domenii de interes stimulat de această bibliografie va fi tocmai — așa cum crede și autoarea *Cuvîntului înainte*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga — acela al sociologiei literare, unde selecția după „importanță" nu are nici un sens. De aceea, nădăjduim chiar că unele lucruri lăsate la o parte în acest prim volum vor putea fi readuse într-o anexă, sau un supliment ulterior, în folosul studioșilor de toate felurile care au asigurat un succes atît de meritat bibliografiei de față, pe care au făcut-o să dispară din librării în timp record. Considerînd că această primă lucrare, cu un titlu foarte lung și complicat, nu e decît o parte a marii bibliografii literare românești, nădăjduim că exemplul ei

va fi urmat și vom avea, mai devreme sau mai tîrziu, și celelalte volume așteptate, între care de primă urgență mi se pare — și nu cel mai greu de făcut — un repertoriu al documentelor literare inedite publicate în presă.

MIRCEA ANGHELESCU

ZINA MOLCUȚ

Ștefan Petică și vremea sa

București, Cartea românească, 1980, 405 p.

După ce prin ediția în două compacte volume[1] a repus în circulație opera lui Ștefan Petică, de mult inaccesibilă, ca urmare a faptului că din 1938[2] încoace nu mai fusese retipărită nici măcar fragmentar, Zinca Molcuț oferă, iată, o monografie *Petică*, menită să contribuie decisiv la o mai exactă cunoaștere și o mai dreaptă prețuire a celui dintîi simbolist român autentic, la fixarea lui cît mai temeinică în conștiința tinerelor generații și a tuturor cititorilor de literatură.

Beneficiind de avantajul pionieratului, Zina Molcuț a purces cu îndîrjire la defrișarea teritoriilor virgine, și cartea ei luminează pe deplin toate tainițele biografiei scriitorului, fixează toate reperele de ordin istoric literar necesare pentru înțelegerea literaturii sale.

Sintetizînd informații risipite prin diferite publicații, completîndu-le cu o șumedenie de știri inedite, obținute prin scotocirea a numeroase arhive, în primul rînd a colecțiilor de manuscrise de la Academie, cercetătoarea a ajuns să contureze un profil nu numai sensibil îmbogățit, dar și, într-o anumită măsură, diferit de cel creionat de diferiți evocatori în decursul timpului. Cine parcurge volumul află tot ce se poate ști despre familia scriitorului, despre înaintașii săi, despre locurile în care a venit pe lume (meleagurile tecucene, traversate de Siret), se edifică pe deplin asupra ambianței și atmosferei sufletești a copilăriei și adolescenței, asupra proceselor interioare străbătute de viitorul poet, asupra formației spirituale și experiențelor de toate genurile din tinerețe, asupra culturii, realmente uimitoare, a pasionatului publicist mort la 27 de ani, asupra neînchipuitelor greutăți de ordin material în condițiile cărora și-a agonisit-o, asupra înflăcăratei activități a lui Petică în mișcarea socialistă, asupra dramelor sentimentale pe care le-a trăit. După cum o indică și titlul, datele biografice sînt încatenate în biografia epocii, reconstituită în detaliile ei palpabile. Comunicînd date, ea execută concomitent prospecțiuni în lumea interioară a scriitorului, străduindu-se să-i definească structura temperamentală și, în genere, alcătuirea psihică, neezitînd, în acest scop, să dezvăluie și anumite aspecte nu tocmai lăudabile ale caracterului său, ca orgoliul hipertrofiat, instabilitatea, umoarea inegală, dorința de singularizare. Din tot cuprinsul amplei secțiuni biografice emană însă, și pe drept cuvînt, o nereținută admirație pentru tînărul excepțional înzestrat, poet și cărturar exemplar, visător cu ochii permanent ațintiți spre steaua cea mai de sus, militant curajos în serviciul idealului de dreptate socială, pentru acest seraf al liricii românești a cărui existență a fost o neîncetată ardere.

Trecînd la examinarea operei, cercetătoarea supune toate compartimentele

[1] Ștefan Petică, *Scrieri*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și variante de Eufrosina Molcuț, București, Editura Minerva, vol. I, 1970, vol. II, 1974.

[2] *Opere*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de N. Davidescu, București, Fundația pentru literatură și artă, 1938.

acesteia : poezie, poeme în proză, teatru, critică literară, jurnalistică — unei analize neobișnuit de minuțioase. De la început, creația lirică a lui Ștefan Petică e pusă în relație cu „noua tendință de structurare a poeziei moderne", acea „nouă tendință" fiind orientarea propusă de către înainte mergătorii mișcării simboliste : Baudelaire, Verlaine, Mallarmé și ceilalți. Nu se omite, firește, menționarea „revirimentului esențial" provocat de simbolism, chiar din faza lui incipientă, în poezia românească. Analizînd ciclurile de versuri *Fecioara în alb*, *Cînd viorile tăcură*, *Moartea visurilor*, apoi versurile nepublicate, rămase în manuscris pînă tîrziu după moartea autorului, Zina Molcuț caută, permanent și să capteze pulsația lirică, să transmită curenții sufletești generatori ai stării de poezie, și să motiveze estetic demersul pe care îl întreprinde, să lumineze mecanismele actului de creație, procedeele artistice, să fixeze observațiile în concepte. Modul liric specific lui Ștefan Petică e văzut ca „expresie a noii morfologii a actului poetic", introduse de simboliști. Asemenea înnoitorilor din alte țări ai limbajului artistic, Petică a operat — sau a vrut să opereze — cu „o tehnică a transformării sensibilului în semn", rezultatul fiind esențializarea expresiei. În poezia lui erotică acționează sugestiile, și acestea sînt concentrate într-o „sinteză creatoare". Autorul *Serenadelor demonice* nu descrie, nu ține discursuri, nu narează ; instrumentele sale sînt de natură inefabilă, el recurgînd mai cu seamă la impresii muzicale și olfactive. Un paragraf special este rezervat, în capitolul despre poezie, elementelor aparținătoare altor curente poetice, captate de Petică în sistemul simbolist al creației sale. Preocuparea de a uni sensibilul cu cerebralitatea, de a încadra percepția vibrației lirice în considerații de ordin tehnic, estetic și istorico-literar — atît de vizibilă în paginile consacrate versurilor — rămîne la fel de activă, deși nu tot atît de insistent subliniată prin subtitluri, și în capitolele privitoare la prozopoeme și la scrierile dramatice. Din observațiile expuse în capitolul în care sînt cercetate eseurile critice și cronicile literare, cititorul nu poate să nu tragă concluzia că Ștefan Petică a fost un eseist sclipitor, un critic de mare finețe și că, în consecință, o istorie a criticii literare românești trebuie, cu evidență, să menționeze la loc de cinste și contribuția lui. Cu deosebită atenție, cu o exemplară acuratețe, sînt analizate și articolele de ziar ale prolificului scriitor : cele din perioada militantismului socialist, publicate în ziarul *Lumea nouă*, și cele de după 1898, cînd Petică a colaborat la *România jună*.

Acei ce n-au citit studiile anterior publicate ale Zinei Molcuț se pot încredința, parcurgînd *Ștefan Petică și epoca sa*, cît de intensă și cît de departe e dusă pasiunea ei analitică. Articole juvenile, scrise în febra luptei cotidiene, sînt despicate, felie cu felie, cu o răbdare și un spirit disociativ demne de invidiat. Atît conținutul ideologic și afectiv cît și structurile mai mult sau mai puțin particulare ale diverselor scrieri beneficiază de un examen cum nu se poate mai riguros. Rezultatul este luminarea textelor în toate aspectele lor, radiografierea completă a operei lui Ștefan Petică. În cazul poeziilor, poemelor în proză, pieselor de teatru, eseurilor literare, analiza este de-a dreptul microscopică. Cîștigul obținut de pe urma unei asemenea operații este evident. Fiecare aserțiune e validată prin demonstrații copioase ; aproximația, nebulozitatea sînt înlăturate cu totul. Oricît ar fi însă de notorii avantajele demersurilor critice de acest tip, se naște, totuși, întrebarea dacă nu cumva amploarea și minuțiozitatea analizelor

riscă să apară uneori disproporționată în raport cu valoarea textelor cărora li se aplică și dacă tonul cu care se discută, de pildă, în paragrafele consacrate începuturilor, nu devine mult prea grav, prea... doctoral, fiind vorba de niște producțiuni cărora le revine, dacă le considerăm din unghi artistic, doar meritul unor interesante exerciții. În tot cazul, am impresia că, prin exces analitic, exegeta se expune pe alocuri pericolului nu doar al unui descriptivism ce poate deveni fastidios, ci și al unei cărtmițări asemenea aceleia pe care o reproșează, la un moment dat, și pe bună dreptate, scriitorului însuși. Excesul analitic mai prezintă, în cazul concret, și un alt dezavantaj : acela al obnubilării judecăților de valoare. În capitolul despre poezie, de exemplu, sînt formulate foarte judicioase remarci asupra scăderilor liricii lui Petică, însă într-un paragraf final, separat, rupt de celelalte. Observațiile sînt exemplificate prin versuri scoase din context și, în consecință, nu rezultă ce pondere au deficiențele semnalate în ansamblul operei. Nu se trage o precisă linie separatoare între ceea ce e viabil și caduc în creația poetului. Judecata critică e deservită și de o anume tendință către prețiozitate, de folosirea, pe alocuri a unui limbaj abstrus, pretențios, alambicat, a unor construcții sintactice mult prea masive, contorsionate. În altă ordine, mă întreb dacă exegeta nu forțează nota atunci cînd caută, în teatrul lui Ștefan Petică, adîncimi filozofice, văzînd în autorul *Solilor păcii* un precursor al lui Camil Petrescu (personal aș spune că e mai curînd un precursor al lui Victor Eftimiu), și dacă, atunci cînd caută cu tot dinadinsul să stabilească paralelisme între dramaturgia lui Petică și aceea a lui Ibsen și Ștefan George, nu cedează seducției unei erudiții gratuite.

Ceea ce caracterizează însă monografia este, indiscutabil, seriozitatea ei, vastitatea orizonturilor, amploarea și adîncimea investigațiilor, spiritul ascuțit, penetrant, rigoarea analitică. Examinată cu pătrundere, oprea lui Ștefan Petică e fixată cu competență în contextul istorico-literar românesc și universal, relevîndu-i-se astfel, deopotrivă noutatea și viabilitatea. Analizele sînt, nu o dată subtile, formulările — inspirate. Iată, spre edificare, un singur mic pasaj din paragraful referitor la poezia erotică : „Puritați stelare se insinuează în lucruri și ființe, generînd o iubire cu suavități nepămîntene și determinînd o rară delicatețe de viziune ; siluetele abia conturate au transparențe de vis, totul devine translucid, intrînd în domeniul vagului abia perceptibil. Iubita e «umbră albă visătoare», cu mișcări aeriene, «o întrupare fină, albă, / Dintr-un vis de heruvim», o fantomatică apariție lunară, care lasă impresia iminentă a perisabilului".

Principalul merit al monografiei rămîne însă demonstrația rolului deosebit al lui Ștefan Petică în reorientarea și restructurarea liricii românești. Poate că valoarea intrinsecă, absolută, a operei acestui poet nu e chiar atît de mare cît reiese din cartea Zinei Molcuț că ar fi, însă e cert că — așa cum exegeta afirmă de la început — Petică „deține un loc-cheie într-o anumită fază de dezvoltare a literaturii române, apărînd ca o sinteză, ca un gen de expresie simbolică a etapei de accentuat reviriment de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul sec. XX". Pionier al simbolismului românesc, Ștefan Petică a fost, prin aceasta, un factor al acelei prefaceri artistice — inițiată de Macedonski, dar operată în profunzime de alții — de pe urma căreia se resimte întreaga evoluție din secolul al XX-lea a poeziei

românești — și acest fapt rezultă, edificator, din monografie.

D. MICU

ECATERINA GEORGESCU

Joc al fanteziei și inteligenței

București, Editura didactică și pedagogică, 1980, 200 p.

Deși importanța compunerii școlare este unanim recunoscută, deși dificultățile întîmpinate de elevi, învățători și profesori sînt cunoscute, în literatura română de specialitate au apărut foarte puține scrieri menite să îndrume activitatea cadrelor didactice, să le sugereze modalități de soluționare a numeroaselor probleme ce apar în procesul de predare-învățare.

În acest context, volumul Ecaterinei Georgescu are un dublu merit. Pe de o parte, oferă dascălilor un bogat material ilustrativ pentru orele de compunere, iar pe de altă parte îi ajută pe elevi să parcurgă drumul, deloc ușor, al elaborării unei compuneri libere. Acest ultim aspect trebuie subliniat, deoarece, după cîte știm, lucrarea de față este singura de acest fel apărută în ultimii 30—40 de ani, care se adresează școlarilor, invitîndu-i să participe la un „joc al fanteziei și [al] inteligenței" [1].

Rod al unei fructuoase experiențe didactice, culegerea este structurată în două diviziuni, ținîndu-se seama de gradul de independență a elevilor la procesul de redactare.

Pentru început, autoarea își propune să participe la elaborarea compunerilor libere, prin „explicații" și prin „îndrumări" care îi familiarizează pe școlari cu cerințele fiecărei lucrări, sugerîndu-le, în același timp, și modalități de rezolvare a temelor indicate, atît în privința organizării ideilor, cît și în ceea ce privește selectarea mijloacelor de expresie.

În cea de a doua parte, considerîndu-se că elevii și-au însușit regulile de bază privitoare la elaborarea compunerilor libere, se renunță la multe din intervențiile profesorului, lăsîndu-se o mare libertate în elaborarea planului și, implicit, a dezvoltării temelor, în vederea relevării propriei personalități prin modul de culegere, prelucrare și stocare a informației selectate din diverse surse bibliografice sau din experiența de viață, de organizare a materialului faptic sub forma coerentă a unei lucrări scrise și de alegere a expresiei adecvate.

Formația autoarei este evidențiată nu numai prin meticulozitatea ordonării bogatului material, ci și prin perseverența care urmărește realizarea unor obiective ale educației, ca stimularea fanteziei, formarea atitudinii civice înainte și, dar nu în ultimul rînd, dezvoltarea sentimentelor de dragoste față de trecutul de luptă, față de marile personalități ale istoriei noastre, precum și a capacității de înțelegere a zilelor pe care le trăim. Trebuie subliniată, de asemenea, marea deschidere tematică propusă, expresie a dorinței de influențare a diverselor vocații ale elevilor, de încurajare a disponibilităților acestora.

Paralel cu activitățile desfășurate în școală și, oarecum, în completarea lor sînt indicate, teoretic și practic, modalități de documentare în vederea re-

[1] Tot în 1980 a apărut lucrarea, foarte utilă pentru profesori, a lui Gianni Rodari, *Gramatica fanteziei. Introducere în arta de a inventa povești*, București, E.D.P., 1980, 209 p. în care cunoscutul pedagog italian evidențiază modalități de stimulare a imaginației prin intermediul cîtorva tehnici de invenție simple, printre care invenția prin mijlocirea cuvintelor.

dactării compunerilor recomandate, începînd cu utilizarea experienței proprii și sfîrșind cu investigarea diferitelor tipuri de documente în vederea selectării, extragerii și stocării informației.

Vocabularul, aflat la sfîrșitul cărții, îndeplinește un dublu scop : oferă școlarilor material lexical pentru diferitele compuneri și creează sau consolidează deprinderile de folosire a lucrărilor lexicografice. Ținînd seama de importanța acestei liste de cuvinte, în condițiile în care cei mai mulți copii nu au la îndemînă dicționare, enciclopedii, lucrări de referință, se impunea un plus de rigoare, pentru a se evita neglijențe cum sînt acelea de la p. 183, unde, se întrebuințează inițiala majusculă, dar și minusculă (la cuvintele : *compasiune, conflict, contradictoriu),* sau inconsecvență în definirea unor termeni. Astfel, *cotidian* (p. 185) e discutat doar ca adjectiv, deși substantivul e frecvent întrebuințat. Expresia *viața cotidiană* este explicată incomplet, iar *diviziunea muncii* (p. 185) este explicată greșit. *Elipsa* (p. 186) e discutată ca procedeu specific doar actului comunicării orale, nu și scrise. Din definirea subst. *monolog* (p. 191) lipsește *monologul interior,* deși la paginile 51, 67 se fac referiri la monologul interior, fără a i se da vreo explicație. Substantivul *tenacitate* (p. 194) e definit ca „însușirea de a fi tenace", dar acest ultim termen nu figurează în „vocabular". Referitor la indicațiile bibliografice de la sfîrșitul volumului (p. 195), se impuneau : organizarea listei de titluri după anumite criterii, consecvență în descrierile bibliografice (nu totdeauna este indicată localitatea, Editura Academiei alternează cu Editura Academiei Republicii Socialiste România), ținîndu-se seama de valoarea de model a cărții, ca și includerea, alături de cele patru lucrări lexicografice, cel puțin a *Dicționarului de neologisme.*

Probabil datorită grabei, s-au strecurat în lucrare inadvertențe, afirmații eronate, neglijențe în exprimare. Așa, de pildă, la p. 34 se face confuzie între *versul alb* și *versul liber,* deși *Dicționarul de termeni literari,* pe care autoarea îl recomandă elevilor, le explică pe amîndouă (p. 496). În același alineat este folosit greșit substantivul *frazare :* [Versul liber], „mai ușor de realizat la prima vedere, deoarece nu obligă la folosirea rimei și a măsurii fixe a versului, de fapt solicită o bogată măiestrie artistică, întrucît lungimea versului, ritmul, *frazarea* (s.n.) trebuie să se afle în deplină concordanță cu ideile și sentimentele autorului". Precizările de la p. 121 sînt derutante, deoarece, după ce se afirmă : *„Compozițiile pornind de la cîteva sugestii* vor fi realizate prin dezvoltarea propriu-zisă a *narațiunii* (s.n.) și prin folosirea unui vocabular cît mai bogat și mai nuanțat, potrivit cu subiectul povestirii", se indică : „După ce ați vizitat o întreprindere, faceți în fața clasei o *dare de seamă* (s.n.) cu privire la condițiile de muncă..." și *„Descrieți* (s.n.) tehnic unul din aparatele pe care le aveți acasă", cu toate că *darea de seamă* nu se realizează prin *narațiune,* iar *descrierea* este o altă modalitate de exprimare.

La p. 39 se recomandă : „Puteți alege un copac mîndru, trufaș, dar și unul cu formă ciudată, rar întîlnită", ca și cînd între cele două părți ale propoziției există raporturi de opoziție. Cîteodată, exprimarea devine ilogică : „Indicațiile date vor fi astfel folosite încît să apară personaje în stare să susțină argumentele, să se «bată» pentru ele și să învingă." (p. 65).

Trecînd peste cele cîteva neîmpliniri, cum sînt acelea mai sus, lucrarea profesoarei Ecaterina Georgescu este de un real folos cadrelor didactice și elevilor, prin numeroasele soluții oferite, prin cultivarea disponibilităților școlarilor

din ciclul gimnazial, cărora li se adresează în primul rînd. Autoarea și Editura didactică și pedagogică și-au asumat riscurile unui debut în domeniul compunerilor libere, iar rezultatul este evident succes.

VASILE TEODORESCU

NOTE

ROMULUS DEMETRESCU

Însemnări critice

Ediție îngrijită de NAE ANTONESCU și DIMITRIE DANCIU

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, 363 p.

Critic modest, conștient el însuși de marginile puterilor sale (de aceea, probabil, nu și-a adunat niciodată articolele în volum), Romulus Demetrescu nu este totuși o figură lipsită de interes și antologia publicată în seria de „Restituiri" de profesorii Nae Antonescu și D. Danciu este binevenită, ajutîndu-ne să reconstituim un profil, practic, uitat. Făcînd parte din gruparea revistelor *Pagini literare* și *Abecedar*, Romulus Demetrescu — deși născut dincoace de munți, la Roman — este un exponent tipic al tendințelor ardelene moderate, susținător și interpret entuziast al scrierilor lui M. Beniuc, V. Beneș, E. Giurgiuca, T. Murășanu, V. Papilian, I. Vlasiu ș.a., adică al „ardelenilor" pe care-i aprobă simpatetic, dar nu-i înțelege întotdeauna ; elogiată, cu mici rezerve, poezia lui Beniuc nu este însă sesizată în tonul just și chiar titlul volumului *Cîntece de pierzanie*, foarte transparent totuși, îi trezește perplexități („titlul acesta nu e justificat nici prin conținut, nici prin ținuta volumului...", p. 127). Poetul preferat al criticului pare a fi T. Murășanu, autorul volumului *Lilioară* („o adevărată revelație"). Am fi însă nedrepți să limităm la aceste șicane observațiile noastre, căci R. Demetrescu are merite incontestabile în alte direcții. Critic de proză, mai degrabă, el dă o atenție binemeritată aspectelor psihologice ale literaturii, căutînd în sondajul individualităților explicații nu numai ale evoluției lor literare, ci și ale unor tendințe mai generale în epocă. Așa se face că foiletoanele sale, fără să exceleze cîtuși de puțin prin invenție critică și petulanță, abordează chestiuni esențiale ale literaturii (prozei în special) interbelice : invazia eroticului, tirania autenticului (a „documentului" omenesc), favorizarea expresiei în dauna construcției ș.c.l. (vezi, în volumul de față, *Pe marginea cîtorva romane*, *Ne întoarcem la nuvelă ?* *Tendințe actuale în literatura noastră* etc.).

Din selecția cuprinsă în volum, cele mai interesante texte sînt iarăși cele dedicate prozei, unele pagini despre V. Papilian, V. Beneș, I. Vlasiu, Oct. Șuluțiu și chiar Rebreanu (în *Amîndoi*) păstrînd nu numai un interes istoric, ci și o anumită adîncime. Cu atît mai interesant este criticul cînd discută aspecte ale unor lucrări care nu-i întrunesc sufragiile și unde se simte obligat să își motiveze atitudinea, despre Arghezi de pildă, în volumul *Ce-ai cu mine vîntule ?* („școlar etern" și „giuvaergiu miniaturist", „impresionist..., nominalist... și sceptic" etc.), probabil una din primele analize stilistice pertinente ale acestui autor, sau despre Gib Mihăescu *(Donna Alba)*. Despre critici, în aceeași măsură, R. Demetrescu scrie lucruri pline de miez, găsind o înțelegere justă a criticii fenomenologice a lui Camil Petrescu sau a celei biografice („strict științific-documentar") a lui Șerban Cioculescu, și teoretizînd cu pătrundere asupra rostului criticii în foiletonul consacrat lui Perpessicius : „De fapt critica este cernere, alegere ; deci selecție și valorificare. Singura ei pri-

mejdie este afirmarea dogmatică, autoritar-nejustificată. Dar critica estetică presupune, implică, folosește valorile artei și ale frumuseței, cărora ea le poate, la nevoie, da justificări... Despre ele criticul, *care nu poate dispreţui filozofia* (s.n.) dacă este cu adevărat așa cum se cheamă, trebuie să fie mereu conștient." Autorul este un potențial artizan de construcții speculative care se ignoră; perseverînd în foileton, în critica aplicată, pentru care n-avea nici o acuitate deosebită a percepției, nici strălucirea expresiei, și-a ratat, de fapt, adevărata vocație. Figura sa nu rămîne însă mai puțin reprezentativă pentru mediul în care s-a afirmat.

MIRCEA ANGHELESCU

AL. ANDREI

Valori etice în basmul fantastic românesc

Prefață de CORNELIU BÂRBULESCU

București, 1979, 287 p.

Cartea lui Al. Andrei vine în sprijinul procesului de învățămînt prin conținut și modalitatea de tratare a materiei. Pe lîngă multe cărți bune, uneori se trece prea ușor, iar unii specialiști „cu nume" se laudă mai mult între ei.

Folclorul ocupă, în general, puțin spațiu în programa școlară din toate treptele și nu întotdeauna cu o interpretare adecvată. Acesta este motivul pentru care Al. Andrei, profesor cu o îndelungată experiență la catedră, încearcă și reușește să suplinească multe neajunsuri. Posedînd o bună, chiar surprinzător de largă cultură generală, el nu tratează basmul românesc în chip liniar, ci în implicațiile lui multiple cu fondul de cultură populară și cu diferite domenii de cultură umană și de creație artistică. Este o tratare evidentă în spirit „enciclopedic", care incită mereu pe cititor (dascăl, elev sau orice om de carte) la lecturi suplimentare, la meditație și la eventuale reinterpretări și completări personale. Aceasta este una din calitățile oricărei contribuții științifice și pedagogice.

Al. Andrei își delimitează judicios cartea în două părți. În prima se ocupă de basmul fantastic în sine, în ce are el pozitiv și înălțător, ca inculcare nesilită a cultului muncii, a înlăturării și pedepsirii nedreptății, a semnificației deosebite a lui Făt-Frumos în viziunea omului, a sprijinului reciproc în actele îndrăznețe ale eroilor și a sentimentelor calde de recunoștință, ilustrînd dragostea și imaginea reconfortantă a ceea ce înseamnă părintele pentru copil și copilul pentru părinți, cunoașterea perfectă a elementelor naturii și lucrul lor în sprijinul vieții, tablouri fantastice în natură, dar nu ireale, precum *pădurea de piatră*. De fiecare dată, autorul face referințe, cu multe competență, la domenii variate ale culturii și științei actuale: practica unor ritualuri străvechi, medicină populară, noi rezultate în ramura geologiei, biologiei etc., încît basmului se alătură cunoștințe din cele mai diverse pentru tînărul care se formează.

În partea a doua, Al. Andrei, cu experiența sa de profesor, dă lumuriri în legătură cu predarea basmului la diferite clase, dar ingenios este mai ales modul de corelare a basmului cu alte specii folclorice, în special cu balada (*Mioriţa, Toma Alimoș*) sau cu o serie de creații culte, ca de pildă *Călin (file din poveste)* și *Luceafărul* de M. Eminescu, *Paşa Hassan* de G. Coșbuc, *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri, *Pintea* de Șt. O. Iosif, *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, *Hanu Ancuței* de M. Sadoveanu etc. Importanța acestui sistem constă în faptul că, deși programa prevede puține ore pentru folclor în sine, la clasă, plecîndu-se de la un mare nu-

măr de scriitori și opere, se pot face referințe tangențiale și prețioase la diferite genuri folclorice (nu numai la basm), completîndu-se cunoștințele în acest domeniu.

Note bibliografice și bibliografia finală dovedesc o dată mai mult erudiția autorului, de un real folos profesorilor pentru predarea capitolelor de folclor în școală.

I. C. CHIȚIMIA

MIRCEA HANDOCA

Mircea Eliade — contribuții biobibliografice

București, 1980, 240 + 25 p.

Mircea Handoca a publicat recent un studiu bibliografic aproape compiet privind opera lui Mircea Eliade, în cadrul Societății literare „Relief românesc", sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Lucrarea s-a bucurat de ajutorul deosebit acordat de Mircea Eliade însuși, care l-a ținut la curent în decurs de mai bine de un deceniu cu publicațiile noi, i-a răspuns la întrebări, i-a risipit neclarități. Informații utile și sprijin generos a mai primit autorul de la unii dintre cei mai reputați cercetători actuali : Gh. Bulgăr, Paul Cornea, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Adrian Marino, ș.a., ceea ce probează în plus seriozitatea și valoarea cărții.

Volumul este de fapt un studiu monografic special, prin documentarea solidă istorico-literară, și cuprinde mai multe părți : un tabel cronologic, un studiu privitor la beletristică, intitulat *Nostalgia patriei în opera lui Mircea Eliade*, aprecieri critice, iconografie și indici.

O parcurgere a volumului favorizează, în fond, familiarizarea lectorului român sau străin cu multiplilcitatea domeniilor abordate de un reprezentant de seamă al scrisului contemporan. Meritul esențial al cercetătorului este acela de a fi pus în prim plan polivalența domeniilor abordate de Mircea Eliade. Lucrarea lui Mircea Handoca demonstrează că Mircea Eliade este scriitor și om de știință, eseist și folclorist, estetician și filolog, publicist și antropolog, istoric al religiilor, memorialist, teoretician al artei, orientalist, romancier etc., ilustrîndu-se ca un cugetător român în creația căruia freamătă cu mare intensitate viața poporului nostru : „Eu cred în viitorul culturii românești mai mult decît în viitorul culturii europene". Acest important adevăr se răsfrînge asupra întregii creații și profesorul Mircea Handoca relevă faptul cu stăruință și pricepere (vezi p. 15—29). Așa cum am spus, studiul monografic prezintă adeseori, implicit, preocupările multilaterale ale scriitorului savant.

Tabelul biografic (p. 5—14) cuprinde toate datele care au marcat obiectiv formarea personalității literatului și omului de știință, evenimente înscrise prin opera sa scriitoricească și științifică și, mai ales, consacrarea acesteia pe plan mondial. Cititorul află unde și cum a studiat Mircea Eliade, ce activități a desfășurat în țară și în străinătate, ce titluri sau distincții a obținut, cîte universități l-au proclamat Doctor honoris causa, cîte academii l-au ales membru.

Bibliografia respectă principiul clasic, fiind alcătuită din scrieri *ale autorului* și *despre autor*. Prima secvență înregistrează beletristica în limba română de la *Isabel și Apele diavolului* (1930), pînă la *In curte la Dionis* (nuvele fantastice, Paris, 1977). Urmează apoi studii și eseuri literare și filozofice de la *Solilocviile* apărute în 1932 pînă la renumita *Insula lui Euthanasius* din 1943.

O impresionantă secțiune bibliografică este aceea a operelor scrise de M. Eli-

ade direct în franceză, engleză, spaniolă, precum și întinsa listă a contribuțiilor marelui umanist la diferitele enciclopedii sau volume colective. O altă parte cuprinde titlurile scrierilor — originale și traduceri — tipărite în publicații românești și străine, precum și pe acelea ale conferințelor ținute la postul de radio din București. Bineînțeles, sînt prezente și periodicele conduse de Mircea Eliade *(Zalmoxis, Antaios, History of religions)* și edițiile îngrijite de el.

Un mare interes are bibliografia traducerilor din lucrările autorului *Oceanografiei* în limbile: franceză, engleză, germană, spaniolă, italiană, portugheză, daneză, suedeză, norvegiană, greacă, sîrbo-croată, polonă, maghiară, coreeană, japoneză.

Despre Mircea Eliade s-au mai scris pînă acum 26 de monografii, lucrări de licență și disertații de doctorat, contribuții de prestigiu în volume colective, în istorii literare, în enciclopedii; un fapt esențial este acela că au apărut peste șase sute de studii și articole despre opera sa numai în țară.

Contribuțiilor bibliografice le urmează extrase din criticii români din perioada dintre cele două războaie mondiale (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, C. Noica, Perpessicius, Octav Șuluțiu) sau ai epocii contemporane (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu, N. Manolescu, Marin Bucur). Alături de opiniile cercetătorilor români, sînt reproduse și aprecierile formulate de personalități de peste hotare (Paul Ricœur, Julien Rics, Gilbert Durand, Charles Long, Henry Corbin, Georges Dumézil etc).

În amplul studiu *Nostalgia patriei în opera lui Mircea Eliade*, Handoca interpretează pertinent creația literară a lui Eliade, urmărind mai ales apartenența sa la umanismul culturii românești. Sînt reproduse pasaje semnificative atît din scrierile anterioare stabilirii scriitorului în străinătate, cît și din cele publicate după 1940. Se remarcă mărturia scriitorului dintr-un interviu: „Cred că nu puteam să scriu literatură decît românește. Dar cred că nici n-ar fi trebuit să scriu altfel, pentru că limba în care am scris și scriu încă este continuitatea mea nu doar cu trecutul meu, ci cu tot trecutul culturii românești. N-am vrut să mă simt deloc un exilat, un om rupt de neamul lui".

La sfîrșitul cărții, Mircea Handoca a anexat 25 de planșe iconografice, fotografii și facsimile inedite. Menționăm coperta executată ireproșabil de Marin Rădulescu. Desenul în tuș al savantului a fost apreciat în mod deosebit de Mircea Eliade însuși.

Cercetarea lui Mircea Handoca se impune prin corectitudine și noutate, însemnînd un serios instrument de lucru privind opera ilustrului scriitor și om de știință.

VICTOR STOLERU

GRIGORE G. TOCILESCU, CHRISTEA N. ȚAPU

Materialuri folcloristice, vol. I

Ediție critică și studiu introductiv de IORDAN DATCU

București, Editura Minerva, 1980, XLIV + 450 p.

Mulți dintre cei care cunosc colecția de *Materialuri folcloristice* a lui Grigore G. Tocilescu, apărută în 1900 și devenită „o raritate bibliografică", au rămas poate surprinși — pentru moment — cînd această nouă ediție poartă pe copertă și numele lui Cristea N. Țapu.

Încă din primele pagini ale documentatului studiu introductiv, se face lumină într-una din problemele mai puțin sau chiar deloc cunoscute ale istoriei folcloristicii românești. Este resta-

bilit adevărul științific în privința adevăratului autor (sau autori) ai acestei colecții.

Meritul revine integral editorului de azi care, dînd dovadă — ca în întreaga sa activitate publicistică — de înaltă probitate științifică, a cercetat cu minuțiozitate, pînă la cele mai mărunte detalii, întreaga problematică ce s-a creat în jurul acestei colecții, „una din cele mai importante din întreaga istorie a culegerii folclorului românesc" (p. V).

Sînt trecute în revistă toate criticile aduse colecției, începînd cu Nicolae Iorga, „primul ei critic neîndurător" (p. VII), și continuînd cu T. Dușescu-Duțu, Ion Diaconu, I. C. Chițimia, Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea și alții. Astfel, Gh. Vrabie considera că este necesar ca la o nouă reeditare colecția să fie pusă în ordine „căci așa haotic cum este distribuit materialul devine greu de utilizat" (p. VIII). Ceea ce a încercat și a reușit pe deplin editorul de azi al acestei colecții, catalogată de-a lungul timpului: „încîlcită ca o junglă tropicală", „moloz literar" etc.

De asemenea, este întocmită o scurtă fișă biobibliografică pentru fiecare din membrii „comisiei folclorice" care a realizat colecția. Ordinea reală, ținînd seama de contribuția efectivă a fiecăruia, trebuie să-l aibă în frunte pe Christea N. Țapu, pe care și Nicolae Iorga îl socotea „autorul real". La fel A. Gorovei, Gh. I. Neagu, Gh. Vrabie care propusese chiar „ca o viitoare ediție să-i facă dreptate"; dreptate care a fost înfăptuită prin actuala ediție. Sînt prezentați apoi ceilalți culegători: M. Canianu, Al. I. Hodoș (Ion Gorun), Const. I. Nottara, N. I. Apostolescu, Ion Odor, Ion Ionescu, I. Florescu, G. I. Coatu.

Aceeași luciditate și consecvență în cercetarea meritelor, dar și a scăderilor, manifestă Iordan Datcu atunci cînd se referă la personalitatea lui Grigore G. Tocilescu. Sînt relevate contribuțiile deosebite aduse atît de istoric, cît și de folclorist, contestați în egală măsură de Nicolae Iorga. În ceea ce privește *Precuvîntarea* lui Tocilescu, se precizează faptul că acesta „încadrează folclorul într-o largă perspectivă, în contextul întregii culturi populare" (p. XXVIII). De asemenea, sînt evidențiate cîteva aspecte privind metodologia culegerii și interpretării folclorului așa cum rezultă din acest amplu studiu introductiv: respectarea autenticității textelor, realizarea culegerii în împrejurările firești în care se manifestă informatorii, abordarea unor informatori diferți ca vîrste și ocupații, anchetarea unor subiecți talentați etc. Iar *Materialurile*, în întregime, constituie „una din cele mai valoroase cercetări folclorice de la sfîrșitul secolului trecut" (p. XXX), care facilitează „cunoașterea unor mijloace ale retoricii populare dintr-un anumit moment, din anumite zone folclorice, mijloacele stilistice ale unor interpreți" (p. XXXI).

Actuala ediție — mărturisește Iordan Datcu — a pus numeroase probleme de ordin tehnic datorită lipsei de sistematizare, explicabilă și prin graba cu care a fost tipărită, ceea ce a dus la anularea parțială a planului inițial. Este meritul editorului de azi care a pus ordine și a restructurat colecția, așezînd piesele pe genuri. Noua ediție este concepută în două volume, dintre care primul — la care ne referim — cuprinde numai balade din prima ediție, ordonate conform indicelui tipologic și bibliografic publicat de Al. I. Amzulescu, în următoarele grupe: I. *Fantastice*; II. *Vitejești*, grupate în: 1. Ciclul cotropitorilor (turci — tătari), 2. Haiducii, 3. Hoțomanii; III. *Păstorești*; IV. *Despre curtea feudală*; V. *Familiale*, cu subîmpărțirile: 1. Îndrăgostiții, 2. So-

ții, 3. Părinții și copii, 4. Frații și VI. *Jurnale orale*.

Anexa cuprinde un edificator document în legătură cu cei care trebuiau să figureze pe coperta primei ediții și anume *scrisoarea lui Christea N. Țapu către Artur Gorovei* (reprodusă și în facsimil), un glosar foarte util pentru o asemenea colecție de folclor, precum și un indice alfabetic al baladelor.

Prin modul de alcătuire, bazat pe criterii riguros științifice, această a doua ediție (de fapt, adevărata ediție) se înscrie ca o realizare de seamă în peisajul folcloristicii românești actuale.

C. NEGREANU

JAN URBAN JARNÍK

Corespondență

Ediție îngrijită și studiu introductiv de Tr. Ionescu-Nișcov

București, Editura Minerva, („Documente literare"), 1980, XVIII + 395 p.

Reunind scrisorile binecunoscutului romanist ceh către diverse personalități ale culturii noastre, inclusiv cele către unele instituții (de ex., Academia Română) Tr. Ionescu-Nișcov, editorul corespondenței, a urmărit să evidențieze mesajul prietenesc al dialogului epistolar dintre Jarník și societatea românească.

În *Cuvînt înainte*, editorul face o scurtă biografie a lui J. U. Jarník și, pe baza investigațiilor proprii, ca și pe baza informațiilor cuprinse în scrisori, descrie împrejurările în care lingvistul ceh a învățat limba română și s-a apropiat de activitatea culturală din țara noastră. Surprinde doar faptul că editorul nu utilizează materialul Ilenei Bozac, *J. Urban Jarník în lumina corespondenței sale cu Ioan Micu Moldoveanu*, publicat în *Limbă și literatură*, vol. XIV, 1967, p. 193—206.

În nota asupra ediției, sînt enumerate fondurile documentare ale corespondenței și se dau explicații cu privire la criteriul de selectare a scrisorilor, la transcrierea unor forme ce reflectau grafia epocii și a limbii lui Jarník în general.

Fiecare scrisoare este însoțită de cîte o notă indicînd arhiva în care se află și, acolo unde a fost nevoie, de explicații privitoare la textul însuși (lucrări literare, personalități, diverse localități etc.). Scrisorile sînt reproduse integral, în ordinea alfabetică a numelui destinatarului (Academia Română, Andrei Bârseanu, Ioan Bogdan, I. L. Caragiale, Ovid Densusianu, N. Gane, B. P. Hasdeu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu, „România Jună", H. Tiktin ș.a.); în cadrul fiecărui grup în parte e adoptată ordinea cronologică.

Un loc aparte ocupă, în volum, corespondența dintre J. U. Jarník și Andrei Bârseanu, corespondență din care se desprinde nu numai interesul lui Jarník pentru folclorul românesc, ci și contribuția reală pe care a avut învățatul ceh în publicarea, în colaborare cu A. Bârseanu, a celor două volume ale culegerii de poezii populare românești. Fiind pe deplin conștient de importanța activității lor, Jarník îi scria lui A. Bârseanu, în ianuarie 1881: (lucru[l] nu-i așa lesne, cum s-ar părea la întîia vedere, fiindcă numai așa o lucrare se poate aduce la bun sfîrșit, dacă cela ce este ocupat de dînsa este pătruns de seriozitatea ei". Jarník a avut o contribuție considerabilă și la îmbogățirea fișierului *Dicționarului limbii române*, încă în faza în care se pregătea elaborarea lui la Academia Română.

Fiind un instrument util de lucru în munca de cercetare, recomandăm cu căldură *Corespondența* lui J. U. Jarník lingviștilor, istoricilor literari, folcloriștilor, tuturor celor interesați de istoria culturii românești.

AURA SOARE GEORGESCU

Taxele poștale achitate anticipat conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/4910 din 1980.

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub cd. nr. 72.

BIBLIOTECA „ASTRA"
S I B I U

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F., 1978, p. 271.**

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

I 7548

1981

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. apare, începînd cu anul 1976, în **Buletinul S.S.F.**

; 7548

-- UEL 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

IAN 2022

BUCUREȘTI — 1981

32222.

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg. Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara).

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, BORIS CAZACU, **redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN.

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA Vol. II, 1981

Sumar

Limbă și stil

G. I. TOHĂNEANU — Ritmuri sonore și ritmuri „mute" în proza lui Sadoveanu 187
LUCREȚIA MAREȘ — Limba literară și lexicul regional 199

Limba română de azi

FLORICA DIMITRESCU — Dezvoltarea lexicului și lexicografia . . 208

Teorie, critică, istorie literară

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin în cultura și literatura română (II) 217
DESPINA SPIREANU — *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu 227
AL. MELIAN — Macedonski „romancier" 239
I. OPRIȘAN — Comuniunea dintre om și natură în opera lui M. Sadoveanu 248
CRIȘU DASCĂLU — Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu . . 257

Analize de text

PETRU URSACHE — Mihai Eminescu : *Melancolie* 260
OLIMPIA BERCA — Tudor Arghezi : *Belșug*. Analiză prozodică . . 268

Texte și documente

MIRCEA POPA — Octavian Goga : proiecte abandonate 274
ION PACHIA TATOMIRESCU — Eminescu în „Cîmpul Cerbului" 278

Didactica modernă

GHEORGHE LĂZĂRESCU — Aspecte ale predării-învățării limbii române în școlile cu limba de predare maghiară 282
PAVEL PETROMAN, DORINA DINCĂ — Textul literar — obiect al acțiunii pedagogice 288

Discuții

CARMENCITA CORCHEȘ, GHERGHINA DUMITRIU, CAMELIA STAN — Pe marginea lucrării *Predarea ortografiei în școală* . 292

Recenzii

VASILE ȘERBAN, LILIANA ARDELEAN, *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenții străini* (Adriana Ionescu, Manuela Saramandu) ; DOINA ILIASA-FRIGURĂ, *Stilistica sinonimelor în opera lui Mihail Sadoveanu* (Luiza Seche) ; DUMITRU SUSAN, *Sub „Creanga de aur"* (Ion Buzași) ; AURORA ALUCĂI, *Lucian Blaga. Biobibliografie* (Mircea Handoca) ; HERTHA PEREZ, *Ipostaze ale personajului în roman* (Corneliu Nistor) ; SILVIA TOMUȘ, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei* (Dumitru Micu) ; FLOREA ALEXANDRU, *Antologie de folclor dobrogean* (A. Gh. Olteanu) ; *Romanische Volksbücher.* Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von FELIX KARLINGER unter Mitarbeit von IRMGARD LACKNER (Mircea Anghelescu) 299

Note

ION COTEANU, *Originile limbii române* (Cezar Tabarcea) ; ION HELIADE RĂDULESCU, *Gramatica românească.* Ediție și studiu de VALERIA GUȚU ROMALO (Ruxandra Olteanu) ; NAE ANTONESCU, *Scriitori uitați* (Gh. Bulgăr) ; PELAGHIA POPESCU, IOAN C. ROMAN, *Lecții în spiritul metodelor active (Cercetări experimentale)* (Corneliu Vasile) 315

Contents

Language and Style

G. I. TOHĂNEANU — Loud Rhythms and „Silent" Rhythms in Sadoveanu's Prose Writings 187
LUCREȚIA MAREȘ — Literary Language and Regional Vocabulary 199

Romanian Language Today

FLORICA DIMITRESCU — The Development of the Vocabulary and the Lexicography 208

Literary Theory, Criticism, History of Literature

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin in Romanian Culture and Literature (II) 217
DESPINA SPIREANU — *Răzvan and Vidra*, by B. P. Hasdeu . . . 227
AL. MELIAN — Macedonski as a „Novelist" 239
I. OPRIȘAN — The Communion between Man and Natural Scenery in M. Sadoveanu's Writings 248
CRIȘU DASCĂLU — Some Aspects of Nichita Stănescu's Poetry . . 257

Text Analyses

PETRU URSACHE — Mihai Eminescu : *Melancolie* 260
OLIMPIA BERCA — Tudor Arghezi : *Belșug*. A Prosodic Analysis . 268

Texts and Documents

MIRCEA POPA — Octavian Goga : Abandoned Projects 274
ION PACHIA TATOMIRESCU — Eminescu at „Cîmpul Cerbului" . . 278

Modern Teaching

GHEORGHE LĂZĂRESCU — Some Aspects of the Teaching and Learning of Romanian in the Schools for Native Speakers of Hungarian 282
PAVEL PETROMAN, DORINA DINCĂ — The Literary Text as an Object of Didactic Activity 288

Discussions

CARMENCITA CORCHEȘ, GHERGHINA DUMITRU, CAMELIA STAN — On *the Teaching of the Spelling in School* 292

Reviews

VASILE ȘERBAN, LILIANA ARDELEAN, *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenții străini (The Methodology of the Teaching of Romanian. An Intensive Course for Foreign Students)* — Adriana Ionescu, Manuela Saramandu ; DOINA ILIASA-FRIGURĂ, *Stilistica sinonimelor în opera lui Mihail Sadoveanu (The Stylistics of Synonyms in M. Sadoveanu's Writings)* — Luiza Seche ; DUMITRU SUSAN, *Sub „Creanga de aur" (Under the „Golden Branch")* — Ion Buzași ; AURORA ALUCĂI, *Lucian Blaga. Biobibliografie (Lucian Blaga. A Biobibliography)* — Mircea Handoca ; HERTHA PEREZ, *Ipostaze ale personajului în roman (Some Hypostases of the Character within the Novel)* — Corneliu Nistor ; SILVIA TOMUȘ, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei (Ionel Teodoreanu or the Joy of the Metaphor)* — Dumitru Micu ; FLOREA ALEXANDRU, *Antologie de folclor dobrogean (An Anthology of the Folklore in Dobruja)* — A. Gh. Olteanu ; *Romanische Volksbücher.* Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von FELIX KARLINGER unter Mitarbeit von IRMGARD LACKNER — Mircea Anghelescu 299

Notes

ION COTEANU, *Originile limbii române (The Origins of Romanian Language)* — Cezar Tabarcea ; ION HELIADE-RĂDULESCU, *Gramatica românească (Romanian Grammar.* Edition and Study by VALERIA GUȚU-ROMALO) — Ruxandra Olteanu ; NAE ANTONESCU, *Scriitori uitați (Forgotten Writers)* — Gh. Bulgăr ; PELAGHIA POPESCU, IOAN C. ROMAN, *Lecții în spiritul metodelor active (Lessons in the Spirit of the Active Methods)* — Corneliu Vasile 315

Sommaire

Langue et style

G. I. TOHĂNEANU — Rythmes sonores et rythmes „muets" dans la prose de Sadoveanu 187
LUCREȚIA MAREȘ — La langue littéraire et le lexique régional . . 199

La langue roumaine d'aujourd'hui

FLORICA DIMITRESCU — Le développement du lexique et la lexicographie 208

Théorie, critique, histoire littéraires

ADRIAN MARINO — Benjamin Franklin dans la culture et la littérature roumaines (II) 217
DESPINA SPIREANU — *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu . . . 227
AL. MELIAN — Macedonski „romancier" 239
I. OPRIȘAN — La communion de l'homme avec la nature dans l'œuvre de M. Sadoveanu 248
CRIȘU DASCĂLU — Aspects de la poésie de Nichita Stănescu . . . 257

Commentaires de textes

PETRU URSACHE — Mihai Eminescu : *Melancolie* 260
OLIMPIA BERCA — Tudor Arghezi : *Belșug*. Commentaire prosodique 268

Textes et documents

MIRCEA POPA — Octavian Goga : projets abandonnés 274
ION PACHIA TATOMIRESCU — Eminescu dans „Cîmpul Cerbului" 278

Pédagogie moderne

GHEORGHE LĂZĂRESCU — Aspects de l'enseignement et de l'apprentissage de la langue roumaine dans les écoles de langue hongroise 282
PAVEL PETROMAN, DORINA DINCĂ — Le texte littéraire — objet de l'action pédagogique 288

Discussions

CARMENCITA CORGHEȘ, GHERGHINA DUMITRU, CAMELIA STAN — À propos de l'ouvrage *L'enseignement de l'orthographe à l'école* 292

Comptes-rendus

VASILE ȘERBAN, LILIANA ARDELEAN, *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenții străini (Méthode de l'enseignement du roumain. Cours intensif destiné aux étudiants étrangers)* — Adriana Ionescu, Manuela Saramandu ; DOINA ILIASA-FRIGURĂ, *Stilistica sinonimelor în opera lui Mihail Sadoveanu (La stylistique des synonymes dans l'œuvre de Mihail Sadoveanu)* — Luiza Seche ; DUMITRU SUSAN, *Sub „Creanga de aur (Sous la „rameau d'or")* — Ion Buzași ; AURORA ALUCĂI, *Lucian Blaga. Biobibliografie (Lucian Blaga, Biobibliographie)* — Mircea Handoca; HERTHA PEREZ, *Ipostaze ale personajului în roman (Hypostases du personnage dans le roman)* — Corneliu Nistor ; SILVIA TOMUȘ, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei (Ionel Teodoreanu ou la joie de la métaphore)* — Dumitru Micu) ; FLOREA ALEXANDRU, *Antologie de folclor dobrogean (Anthologie du folklore de la Dobroudja)* — A. Gh. Olteanu ; *Romanische Volksbücher. Ausgewählt, herausgegeben, und übersetzt von FELIX KARLINGER unter Mitarbeit von IRMGARD* LACKNER — Mircea Anghelescu 299

Notes

ION COTEANU, *Originile limbii române (Les origines de la langue roumaine)* — Cezar Tabarcea ; ION HELIADE RĂDULESCU, *Gramatica românească (La grammaire roumaine. Présentation* d'édition et étude par VALERIA GUȚU ROMALO) — Ruxandra Olteanu ; NAE ANTONESCU, *Scriitori uitați (Ecrivains oubliés)* — Gh. Bulgăr ; PELAGHIA POPESCU, IOAN C. ROMAN, *Lecții în spiritul metodelor active (Cercetări experimentale) (Leçons dans l'esprit des méthodes actives) (Recherches expérimentales)* — Corneliu Vasile 315

Содержание

Язык и стиль

Г. И. ТОХЭНЯНУ — Звонкие и «немые» ритмы в прозе Садовяну 187
ЛУКРЕЦИЯ МАРЕШ — Литературный язык и областная лексика 199

Современный румынский язык

ФЛОРИКА ДИМИТРЕСКУ — Развитие лексики и лексикография 208

Теория, критика, история литературы

АДРИАН МАРИНО — Бенджамин Франклин в румынской культуре и литературе (II) 217
ДЕСПИНА СПИРЯНУ — Пьеса Б. П. Хашдеу *Рэзван и Видра* 227
АЛ. МЕЛИАН — Мачедонски — «романист» 239
И. ОПРИШАН — Человек и природа в творчестве М. Садовяну 248
КРИШУ ДАСКЭЛУ — Аспекты поэзии Никиты Стэнеску 257

Разбор текстов

ПЕТРУ УРСАКЕ — Михай Эминеску: *Melancolie (Меланхолия)* 260
ОЛИМПИЯ БЕРКА — Тудор Аргези: *Belşug (Изобилие)*. Просодический разбор 268

Тексты и документы

МИРЧА ПОПА — Октавиан Гога: Заброшенные проекты 274
ИОН ПАКИЯ ТАТОМИРЕСКУ — Эминеску в крае «Поле Оленя» 278

Современная дидактика

ГЕОРГЕ ЛЭЗЭРЕСКУ — Аспекты преподавания румынского языка в школы с преподаванием на венгерском языке 282
ПАВЕЛ ПЕТРОМАН, ДОРИНА ДИНКЭ — Литературный текст — объект педагогической деятельности 288

Дискуссии

КАРМЕНЧИТА КОРКЕШ, ГЕРГИНА ДУМИТРУ, КАМЕЛИЯ СТАН — По поводу работы *Преподавание орфографии в школе* 292

Рецензии

ВАСИЛЕ ШЕРБАН, ЛИЛИЯНА АРДЕЛЯН — *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenţii străini (Методика преподавания румынского языка. Интенсивный курс для студентов иностранцев)* – Адриана Ионеску, Мануэла Сараманду; ДОЙНА ИЛИАСА – ФРИГУРЭ, *Stilistica sinonimelor în opera lui Mihail Sadoveanu (Стилистика синонимов в творчестве М.Садовяну)* — Луиза Секе; ДУМИТРУ СУСАН, *Sub „Creanga de aur" (Под «Золотой веткой»)* — Ион Бузашь; АУРОРА АЛУКЭЙ, *Lucian Blaga. Biobibliografie (Лучиан Блага. Биобиблиография)* — Мирча Хандока; ХЕРТА ПЕРЕЗ, *Ipostaze ale personajului în roman (Аспекты романного персонажа)* — Корнелиу Нистор; СИЛЬВИЯ ТОМУШ, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei (Ионел Теодоряну или восторг метафоры)* — Думитру Мику; ФЛОРЯ АЛЕКСАНДРУ, *Antologie de folclor dobrogean (Антология добруджанского фольклора)* — А. Г. Олтяну; *Românische Volksbücher*. Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von FELIX KARLINGER unter Mitarbeit von IRMGARD LACKNER *(Румынские народные книги. Издание и перевод* ФЕЛИКСА КАРЛИНГЕРА *и* ИРМГАРДА ЛАКНЕРА 299

Заметки

ИОН КОТЯНУ, *Originile limbii române (История румынского языка)* — Чезар Табарча; ИОН ХЕЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ, *Gramatica românească (Румынская грамматика.* Изданне и вступительная статья ВАЛЕРИИ ГУЦУ РОМАЛО) — Руксандра Олтяну; НАЕ АНТОНЕСКУ *Scriitori uitaţi (Забытые писатели)* — Г. Булгэр; ПАЛАГИЯ ПОПЕСКУ, ИОАН К. РОМАН, *Lecţii în spiritul metodelor active. Cercetări experimentale* (Уроки в духе активных методов. Экспериментальные исследования) — Корнелиу Василе 315

Ritmuri sonore și ritmuri „mute" în proza lui Sadoveanu

G. I. TOHĂNEANU
Universitatea din Timișoara

S-a făcut afirmația, pe deplin întemeiată, că, din atîtea și atîtea trăsături caracteristice și specifice expresiei sadoveniene, cea mai pregnantă este „nevoia de a da ritm povestirii" și că, în consecință, de aci „trebuie să pornim pentru a înțelege faptele de stil din proza marelui scriitor" [1]. Justețea acestui punct de vedere este confirmată de mărturii ale prozatorului însuși, încredințate cititorului în *Anii de ucenicie*: „Frază cu frază, în gînd, am compus deasemeni cele dintăi nuvelete: *Dușmanii* și *O domnișoară bine crescută*. După ce alcătuiam astfel acestora întregul text și-l memorizam, îl murmuram ca să-l aud cum sună, apoi îl treceam pe hîrtie" [2] (XVI, 438—439). Rîvna de a asculta „cum sună" povestirea, pentru a-i aduce, eventual, îndreptările de rigoare, purcede, la Sadoveanu, tocmai din „nevoia" organizării r i t m i c e a enunțului. O atare confesiune — de mare preț pentru oricine își propune să descifreze originalitatea stilistică a povestitorului — îl determină pe B. Cazacu să vadă în Sadoveanu un scriitor „care în momentul cînd creează se ascultă povestind" [3].

Puterea de seducție a „prozei" sadoveniene, „vraja" ei, unda de poezie care străbate și înfioară, cu molcoma-i adiere, aproape fiecare pagină își au obîrșia în deschiderea scriitorului către natură, în capacitatea sa neobișnuită de a înregistra, cu toate simțurile „ascuțite", neîstovitul ei freamăt. Această stare de comuniune, de comunicare și cuminecare, de con-topire și con-fuziune a exprimat-o, mai exact și mai frumos decît oricine altul, un... poet, Nicolae Labiș, „sadovenist" pînă în măduva oaselor:

„Natura, ascultați-o, îi murmură
Cîntecul ei de ger și de căldură,
Vibrarea fină de omăt asprit.
Foșnirea moale-a frunzelor căzute
Ori șopotul de unde-năbușit
Cînd vin de la izvor un pîlc de ciute".

---

[1] I. Coteanu, *Despre tehnica stilului la Mihail Sadoveanu*, în volumul *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, 1958, p. 643.

[2] Textul acesta a fost citat și comentat de B. Cazacu, *Aspecte ale oralității stilului lui Mihail Sadoveanu*, în *Limba română*, IV (1955), nr. 5; cf. I. Coteanu, *lucr. cit.*, p. 463.

[3] B. Cazacu, *Considerații asupra limbii și stilului din „Nicoară Potcoavă" de Mihail Sadoveanu*, în volumul *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 151.

Este de menționat amănuntul că, în strofa abia citată, poetul lucrează cu elemente lexicale specific sadoveniene : *a murmura, cîntec, vibrare, foșnire, șopot, pîlc* sînt termeni recurenți în scrierile „prozatorului", evocînd — fiecare și toți laolaltă — ritmurile și ritmul naturii.

Continuînd o frumoasă și veche tradiție — inaugurată pare se, de Varlaam [4] și prelungită de mari prozatori artiști ca Odobescu [5], Delavrancea [6], Mateiu Caragiale, între alții, — Sadoveanu își configurează, și el, r i t m i c [7], fraza, dar — lucru vrednic de toată atenția — numai (sau mai cu seamă) atunci cînd ritmul cată să fie o podoabă firească și *necesară* a textului, chemată „dinăuntru", iar nu o „zorzoană", o biată lipitură, un fard neasimilat și neasimilabil. În astfel de situații ritmul devine un procedeu „convergent", aliindu-se și aliniindu-se cu alte elemente ale Poeziei, cum se întîmplă, de pildă, cu acest portret, prin excelență p o e t i c, al Genovevei *(Măria sa Puiul Pădurii)*, pe care — pentru desfătarea și a ochiului — îl desfac în „versuri", prin tehnica „etajării" [8] :

„Domnița Genoveva,
în nouru-i [9] de haină albă,
cu părul revărsat pe umeri
ca niște șuvițe de lună,
părea purtată în acele clipe
de înșelarea unui vis" (XI, 33).

Evident, portretul „domniței" se încheagă în unduiri și în contururi evanescente, care sînt, și ele, ale poeziei. Contribuie, în primul rînd, la înfiripărea și statornicirea unei atari impresii, selecția lexico-imagistică : *nour, înșelare, vis ; nouru-i de haină albă, șuvițe de lună.* „Părelnicia" Genovevei este sugerată nu numai de calitatea unor imagini, ci și de caracterul precumpănitor vocalic al structurii lor fonetice : *în nouru-i*

[4] Vezi L. Gáldi, *Începututrile prozei ritmice românești*, în *Limba română*, X (1961), nr. 5, p. 462—473.

[5] Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în volumul *Studii de stilistică*, București, 1968, p. 217—244.

[6] Vezi Alexandru Niculescu, *Structura frazei în stilul lui B. Delavrancea*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, București, 1956, p. 205—243. Ne interesează în special capitolul *Ritmul. Armonia.*

[7] Vezi G. I. Tohăneanu, *Clausula în proza lui Sadoveanu*, în volumul *Dincolo de cuvînt*, București, 1976, p. 244—264, și nota 5, p. 264 ; id., *Ritm și adecvare în proza lui Sadoveanu*, în *Viața românească*, XXIV (1971), nr. 2, p. 117—119.

[8] Așa procedase Tudor Vianu, în capitolul închinat lui I. Creangă, vezi *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 115—116. Este descompus în „unități ritmice" un cunoscut fragment din *Amintiri...* : „Dragu-mi era satul nostru..."

[9] Dublă opțiune : la nivelul fonetic [*nour*, nu *nor*] și la nivelul gramatical [*-i*, nu *ei*]. Varianta *nour* este îndeobște agreată de Sadoveanu, iar atributul realizat prin formele conjuncte, în dativ, ale pronumelor personale se recomandă ca un fapt caracteristic, prin excelență, limbajului poetic. E de notat că secvența *nórul ei* s-ar suprapune, ca număr de silabe și ca poziție a accentului principal, celei preferate de prozator : *nóuru-i*. Opțiunea lui Sadoveanu pentru aceasta din urmă devine, astfel, și mai semnificativă, motivele care au determinat-o fiind de natură strict „estetică" și nu... „prozodică" *(propter necessitatem metricam !)*.

de haină albă. Sînt reprezentate, aici, cu 11 apariții, toate vocalele limbii române, în timp ce consoanele beneficiază de numai 8 apariții. Este, de asemenea, notabil faptul că singurul verb la un mod personal (părea) aparține, și el, limbajului și „atitudinii" poetice, căci el evocă reflectarea lumii obiective prin „prisma" subiectivității creatoare. Dealtfel, ultimul cuvînt al fragmentului este substantivul *vis*, rimînd, în ceea ce privește vocala accentuată *(-i-)*, cu cel dintîi (Domníța) și desenînd astfel, „chenarul" sonor al portretului. Pentru prima oară, la sfîrșit de „vers", vocea nu mai „cade", ci rămîne suspendată rostind monosilabul *vis*, a cărui rezonanță este prelungită mult dincolo de „litera" cuvîntului și de hotarele înguste ale textului. În asemenea condiții, „ritmul" pare a urca din însăși esența intimă a enunțului — ca *singura* posibilitate de organizare formală — devenind una din componentele lui *necesare* și *decisive*.

Dintre nenumăratele exemple posibile, reține încă unul, din romanul *Nicoară Potcoavă*. Fragmentarea textului în unități „prozodice" este înlesnită de pauzele firești, care se impun lecturii :

„Toate trec ca ceasurile,
toate curg ca apa Moldovei,
numai codrii rămîn în putere
pe opcina zării" (XVIII, 20).

Abia dacă mai este nevoie să adaug că ideea „trecerii" și a „curgerii" reclamă, parcă, tiparele ritmului, încadrîndu-se „de la sine" în ele. „Sentimentul ritmului" [10] există la Sadoveanu și acționează, nu o dată, constrîngător, determinînd opțiunea scriitorului nu numai la nivelul sinonimelor lexico-frazeologice sau gramaticale, ci chiar la acela al *variantelor fonetice* ale aceluiași cuvînt, atunci cînd ele prezintă avantajul, în aparență... „meschin", al unei silabe „în plus" sau „în minus". Alternanța *degrabă/degrab'* pare să fie, cel puțin în unele cazuri, dictată de asemenea criterii. Astfel, în secvența *lume degrab-trecătoare (Frații Jderi*, XIII, 171), singură variantă bisilabică, *degrab'*, îngăduie organizarea ritmică a sintagmei, într-o succesiune de doi dactili și un troheu (/ ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪), armonioasă și cursivă, în deplină concordanță și „consonanță" cu ideea, succesiune pe care o eventuală opțiune pentru varianta „literară" *(degrabă)* ar fi împiedicat-o să se constituie ca atare. Aceeași situație ne întîmpină în finalul frazei următoare, din *Nicoară Potcoavă* : „A doua zi dimineață, soarele a răsărit în senin și, după ploaia nopții, codrul a lucit de mii și mii de nestemate *ca flori fără număr* și *degrab trecătoare* (XVIII, 159). Nu e greu de observat că cele două sintagme determinative *ca flori fără număr* și *degrab trecătoare* ajung în situația privilegiată de a se suprapune din punctul de vedere al structurii lor silabice și accentuale tocmai și numai datorită preferinței pentru varianta *degrab'*. Ele alcătuiesc astfel, fiecare, cîte o succesiune de

[10] Am mai folosit această „formulă" în articolul *Nicolae Labiș și sentimentul ritmului*, în *Cariatide*, Arad, decembrie 1969, p. 11.

doi amfibrahi „puri" *(ca flóri fără número* = ∪ / ∪ ∪ / ∪ ; *degráb trecătoáre* = ∪ / ∪ ∪ / ∪), facilitînd înmlădierea suplă a cuvintelor și împodobirea lor cu insignele de preț, dar firești, ale Poeziei. De bună seamă, forma literară este și ea folosită, de cîte ori nu stînjenește (ci dimpotrivă !) armonia enunțului : „și-a găsit *degrabă* un tovarăș" (III, 294).

„Constituind unul din temeiurile de a fi ale poeziei, muzicii, dansului, — ritmul ne întîmpină și dincolo de hotarele acestor arte, în multe și felurite împrejurări ale vieții. «Foșnirea mătăsoasă» a mării, tălăzuirea văilor și a spinărilor de munți contemplată de pe Negoiu, respirația calmă și egală a pruncului cufundat în somn, — iată cîteva, numai, din înfățișările ritmului, care ne bucură deopotrivă, răspunzînd împlinitor aspirației noastre, adesea nedeslușite, către frumusețe și armonie. Efortul și odihna, tensiunea și destinderea, trezia și somnul, viața și moartea alternează r i t m i c. Soarele răsare ritmic, inima bate ritmic" [11].

Printr-una din cele mai interesante ipostaze ale sale, ritmul solicită p r i v i r e a. *Ochii* și *urechile* sînt adesea asociate în procesul complex al cunoașterii senzoriale, iar „veștile" pe care aceste simțuri ni le culeg în realitatea obiectivă sînt extrem de bogate și de felurite. Iată ce mărturisește, în această privință, însuși Sadoveanu, tot în *Anii de ucenicie :* „Cu prietenii aceștia noi... am învățat drumul la Siret, unde am făcut o ucenicie așa de plăcută, fie învățînd înotul, fie cercetînd luncile.

În asemenea peregrinări, nu căutam numai plăcerea simplă a mișcărilor libere în unda vicleană a acelei ape, nici murele brumate ; învățătura mea urma o altă lege. Toate minunile nouă ale vieții care se înfățișau *ochilor* se înscriau în mine ca niște hieroglife durabile ; deasemenea *auzul* meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii, *asociindu-le imaginilor*. Ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv. Modulațiile austrului evocau închipuirii mele tablourile dezghețului și zîmbetele dintăi ale primăverii" (XVI, 398—399).

„Complicitatea" celor două simțuri [12] — dacă se poate spune așa — certifica existența unui ritm sui-generis, care se adresează și angajează privirea. Este, aceasta, o „cadență tăcută", iar cadrul ei de desfășurare nu este timpul, ca în cazul ritmului acustic, ci mai cu seamă (dar nu exclusiv) s p a ț i u l. În peisajul, numai în aparență „banal", al realității, ochii noștri surprind tot felul de întruchipări ale acestui „ritm

[11] G. I. Tohăneanu, *Dicolo de cuvînt*, București, 1976, p. 196.

[12] Cf., în această privință, observațiile prețioase ale lui Tudor Vianu : „Ochiul privitorului, este vorba de Sadoveanu, se îmbiba de forme, culori și lumini, urechea lui de sunete. Ființa lui se plămădea din substanța impresiilor emanate de la pămîntul, de la apele, de la cerul tărîmurilor natale. Moldova intra în sufletul lui ca o putere care subjugă" *(Mihail Sadoveanu la șaptezeci și cinci de ani*, în volumul *Literatură universală și literatură națională*, București, 1956, p. 194. Articolul redă textul cuvîntării omagiale ținute în ședință academică, la 14 noiembrie 1955, cu ocazia sărbătoririi maestrului).

mut", care se constituie din „alternanțe" : spații blocate și spații libere [13], vale și deal, lumină și umbră. În poezia *În mai,* Nicolae Labiș dă expresie uimitoarei sale capacități de a sesiza „ritmicitatea" podoabelor naturii :

„Lacom torc crengile seva subțire,
Crengile tremură fără oprire,
Cerul deasupra s-apleacă mai tare,
Pomu-n suavă durere tresare,
Și-n zori, în văzduhul umed și pal,
Pomii își flutură-n vînt cu mirare
Ritmice grupuri de foc vegetal,
Perlele florilor scăpărătoare".

Așadar pentru ochiul poetului, rîvnind nesățios să descopere, pretutindeni, întruchipările mai mult sau mai puțin evidente ale armoniei, florile spuzind crengile, pînă atunci despuiate, ale pomilor par „perle scăpărătoare", care — cu „monogramele" lor distribuite „simetric", adică la distanțe relativ egale — închipuiesc, în peisaj, fragede „cadențe" ale primăverii : R i t m i c e g r u p u r i d e f o c v e g e t a l... Labiș se alătură, și de data aceasta, lui Sadoveanu. Un fragment descriptiv din *Măria sa Puiul Pădurii* atestă, mai discret, intuiții asemănătoare : „Soarele asfințea și *dungi subțiri și lungi de aur* pătrundeau oblic prin ferestrele nalte. Prin această lumină intrară slăviții miri în sală, împresurați de slăvită adunare"(XI, 33). Ceea ce, cu precădere, merită a fi subliniat aci este amănuntul că, într-un pasaj de o euritmie lesne sesizabilă, succesiunea silabelor accentuate și neaccentuate atinge treapta de sus a regularității o singură dată — *dúngi subțíri și lúngi de áur* (/ ∪ / ∪ / ∪ / ∪) — adică tocmai (și numai) atunci cînd „ritmul" se deslușește și în planul v i z u a l : sulurile de lumină, străbătînd prin „ferestrele nalte", fragmentează la distanțe *egale,* deci : *ritmic,* masa compactă a umbrei din interior. E de adăugat că determinatul *(dúngi)* și cel de al doilea dintre determinantele sale *(lúngi)* „rimează" ; iar repetarea vocalei *u* sub accent și în poziție nazală *(-ún-),* sporește eufonia. Oricum auzul și văzul „colaborează" iarăși, iar „alianța" lor este consfințită de însuși titlul celui de al treilea capitol din *Anii de ucenicie : Ochii și urechile* (XVI, 402) : „Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași văzută în aceleași condițiuni ; că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă ; că clipele curg monoton. Cine e atent *vede și aude* pururi altceva..." [14].

[13] „Expresii" ale acestui „ritm mut", care se constituie numai în planul vizual, sînt identificabile în unele tendințe ale artei arhitecturale moderne. Numeroase și interesante considerații la G. Călinescu, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru,* passim.

[14] În lumina acestor observații ale lui Sadoveanu și în temeiul dezvoltărilor din chiar acest articol, mi se par prea „tranșante" afirmațiile lui Tudor Vianu : „Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse

Privit de la mare distanță, zborul păsărilor sugerează, din înălțimile văzduhului, una din imaginile „clasice" ale ritmului — vislirea : „În fundul cerului, deasupra asfințitului, *vîslea un șirag de cocori*" (XI, 493). Și de data aceasta, în partea sa finală, textul își desăvîrșește organizarea ritmică în sensul obișnuit al cuvîntului, căci secvența *vîsleá un șirág de cocóri* se constituie din doi amfibrahi și un iamb : ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ /. Postuma eminesciană *Stelele-n cer* e doldora de asemenea sugestii : „Stol de cocori / Apucă-ntinsele / și necuprinsele / Drumuri de nori". Pe urmele lui Eminescu, Labiș „confundă" marea cu cerul [15], iar efectele poetice sînt notabile, în sensul care ne interesează :

„Sosind din dunga zării de argint
Vin păsările mari de sărbătoare
Și-*nchipuiesc* pe ceruri, fîlfîind,
Un *ócean de aripi* mișcătoare".

Textul de mai jos, din *Țara de dincolo de negură*, cuprinde un mănunchi de imagini vizuale, care trimit cu ușurință către ideea de „ritm", mai ales că ea este puternic susținută de „cadențarea" propriu-zisă a enunțului : „Pajura țipa sus în cer, unde *curge rîul cel mare al vîntului*. Mai aproape de noi *pluteau și vîsleau* lebedele și cormoranii. *Lopătari* albi *se înșirau* pe deasupra trestiilor. Din scorburi bătrîne de sălcii *tresăreau egrete grațioase* — ca niște bucăți de zăpadă înaripată" (VIII, 322).

Dominat de „ritmica" valurilor, peisajul marin creează, atît urechii cît și ochiului, senzația armoniei depline. Verbul potrivit unui asemenea peisaj este, la Sadoveanu, un cuvînt al nesfîrșirii : „Era în toată împrejurimea însă o tăcere desăvîrșită. N-am intrat în casa de zid. Mîrzacul ne-a dus înainte. *S-a desfășurat privirilor Marea, mișcîndu-și valurile*" (XI, 255). Poate că nici o altă împrejurare nu satisface, precum contactul nemijlocit cu Marea, rîvna și nesațul către armonie, deopotrivă al auzului și al privirii. Foșnetul „monoton", în timp, al talazurilor se aliază, într-o covîrșitoare impresie de ansamblu, greu de „descompus", cu „ondularea" lor perpetuă, în spațiu, pînă departe, în zare...

„Piesa" fundamentală pentru constituirea ritmului „vizual" este v a l u l [16]. Ca și Eminescu, Sadoveanu angrenează substantivul *val* în medii contextuale diferite, care sînt însă construite de o așa manieră, încît să actualizeze disponibilitățile cuvîntului în direcția sugerării ideii de *ritm* : „Un foc uriaș de vreascuri varsă *valuri roșii de lumină* peste cisla cărăușilor. Boii se odihnesc în fund, în umbră : *din cînd în cînd, lumina trece ca un fulger*, îi dezvăluie o clipă, *apoi îi acopere iar*" (I, 38). Textul se încheie cu o „clausulă" amfibrahică : *apoi îi acopere iar*

---

sunt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisajele văzute de Sadoveanu sunt destul de rare" (*Arta prozatorilor români*, 1941, p. 227—228).

[15] Vezi Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, 1972, passim.

[16] În ceea ce privește disponibilitățile „ritmice" ale valurilor, Coșbuc spune lucrurilor pe nume : „Ca un glas domol de clopot / Sună codrii mari de brad ; / R i t m i c *valurile cad*, / Cum se zbate-n dulce ropot / Apa-n vad".

= ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ /. E de notat că ritmului i se asociază şi alte procedee ale poeziei, în speţă aliteraţia : *v...v...v* („Un foc uriaş de *v*reascuri *v*arsă *v*aluri roşii de lumină").

Una dintre cele mai remarcabile şi mai semnificative metafore sadoveniene o aflăm în expresiile *valurile codrului, valurile pădurii* : „Ah, dragii mei, cît de lină a fost ziua aceea de început de toamnă şi cît de măreţ şi de solemn *îşi desfăşura codrul valurile* ! Era o tăcere nesfîrşită pretutindeni ; abia se clinteau tremurînd, ici-colo, în marginea poienilor, frunzele de plop pe codiţele lor lungi şi subţiri. Şi cele dintăi brume păliseră frunzele cireşilor sălbatici, ş-ale arbuştilor, şi pete de-un dulce ruginiu răsăreau pe alocuri din apa închisă a frunzişurilor. Soarele avea o lumină mîngîietoare, aurie. Trăsura mergea la pas. Pe rochia neagră a Mariei, pe obrazu-i gînditor, tremurau şi picăturile de lumină, şi umbrele ramurilor întinse ca nişte braţe spre drum, din marginea pădurii" (V, 215). Pe un fond de „o tăcere desăvîrşită", care exclude orice percepţie auditivă, se dezvoltă discrete mişcări ritmice, tremurul frunzelor de plop şi al picăturilor de lumină. Pete „de un dulce ruginiu" contrastează, în plan vizual, cu „apa închisă a frunzişurilor", ca şi punctele de *lumină* pe care soarele le înfige în rochia *neagră* a Mariei. Precumpănirea încadrării *în spaţiu, nu în timp,* a impresiilor, dispersia şi discontinuitatea lor, relativ... ritmică sînt relevate de locuţiunile adverbiale *ici-colo* şi *pe alocuri,* aflate în raport de sinonimie. Ambele revin asiduu în proza lui Sadoveanu, care le „cultivă" datorită însuşirii lor de a circumscrie, *doar vag,* acţiunea, lăsîndu-i acesteia o „margine" şi un „joc", care sînt ale poeziei înseşi.

Verbul *a desfăşura,* folosit îndeobşte în astfel de contexte, implică, mai ales cînd este întrebuinţat la imperfectul indicativului (timp al „duratei", al „devenirii" situate în trecut), un fel de „invitaţie" către cititorul-privitor, un fel de îndemn ca el să urmărească, în spaţiu, „valurile" pădurii, cîştigînd astfel, şi în timp, sentimentul ritmului : „*Pădurea se desfăşura în valuri* către înălţimi şi văi în partea de unde veneam noi, iar în faţa noastră, în lungul drumului, zarea era curată, cu fînaţuri necosite ; şi-n lumina dimineţii toate stăteau neclătite, ca într-o pace binecuvîntată" (XI, 24). Iarna, în peisajul selenar cutreierat de alaiul umbrelor, se iscă „în clipă", cînd conteneşte vîntul, impresia „împietririi" : „Luna lumina din creştetul bolţii şi omătul luciu se întindea pînă în umbra deasă a sihlei. *Pădurile urcau în valuri repezi şi posomorîte pe creste. Vîntul contenise ; părea că împietriseră toate sub lună*" (V, 472). Finalul este ritmat.

Senzaţia încremenirii în armonie, dincolo de vicisitudinile vremii, este, în asemenea situaţii, copleşitoare, stîrnind pe aceea — gata oricînd să se declanşeze, la Sadoveanu — a unui „alt tărîm". Notaţia corespunzătoare *(ca din altă lume),* atenuată de particula *ca,* pecetluieşte, cu sunetul ei poetic, fragmentul următor din *Nunta domniţei Ruxanda* : „Era într-o sîmbătă, către asfinţit, şi monahul Agapie intrase la slujba de vecernie. Prin uşa deschisă a bisericuţei îi auzeam murmurul ca într-o mare depărtare ; din cînd în cînd îi creştea glasul, ieşind în lumină şi parcă venind spre noi. Stăteam în cerdacul arhondaricului, jos pe o

blană de urs, și *mă uitam la valurile neclintite ale codrului* și la cerul înalt de august, gîndindu-mă cu destulă liniște la ce se va fi petrecut la Iași, la Curtea Domnească. După ce a tăcut cornul, s-a întins peste toate cuprinsurile liniște *ca din altă lume*" (XI, 329).

Aplicată la mediul silvestru, metafora *valurilor* poate evoca, de bună seamă, și imagini acustice [17], totodată țesute ritmic. Iată cum „sună" sfîrșitul scurtei povestiri „Agapia", din volumul *Oameni și locuri* (1908) : „În după-amiaza caldă, *din cînd în cînd unde domoale de vînt treceau prin valea îngustă*. Atunci ramurile brazilor bătrîni porneau șoapte grăbite, care creșteau într-o *foșnire duioasă de valuri*. Pe urmă vîntul contenea și se făcea liniște. Venea o adiere aspră de miresme. Pădurea întunecoasă tăcea, se îngropa parcă în tăcere ; apoi iar venea un tremur duios, ca într-un cimitir în care și-au găsit alinare foarte multe suferințî" (IV, 164). Secvențele care evocă ritmuri înscrise în auz sînt ele însești „ritmate" :

din cînd în cînd	∪ / ∪ /
unde domoale de vînt	/ ∪ ∪ / ∪ ∪ /
treceau prin valea îngustă.	∪ / ∪ / ∪ ∪ / ∪
. . . . .	
foșnire duioasă de valuri.	∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪

Al doilea „ritm", specific sadovenian, crește din alternanța și opoziția *mișcare sonoră — liniște, tăcere : foșnire, șoapte, tremur — (Pădurea...) tăcea, se îngropa parcă în tăcere*. Textul poartă, însă, și alte „însemne" ale Poeziei : aliterația (ramurile *b*razilor *b*ătrîni *p*orneau *ș*oapte grăbite) și simplitatea structurii sintactice a frazelor și propozițiilor, ale căror predicate, cu excepția unuia singur (ultimul : *și-au găsit*), se găsesc, toate, la același timp : imperfectul *(treceau, porneau, creșteau, contenea, se făcea, Venea, tăcea, se îngropa, venea)*.

Coordonarea și sincronizarea ritmurilor — sonor și mut — ne întîmpină nu o dată la Sadoveanu, ca în aceste rînduri din *Baltagul*, unde fuziunea și convergența lor sînt lesne de identificat : „Pîraiele *au prins a suna altfel, cu zvon de clopoței, și sar pe trepte de stîncă și ghiață — și apar din ele arătări de-o clipă jucînd, cu rochiți și horbote de spumă*" (X, 673). Dintre *sunete, zvonuri, clopoței,* se desprinde, elegantă și zveltă, îmbietoare p r i v i r i i , imaginea — și ea... „ritmată" — a t r e p t e l o r *de stîncă și ghiață*... Jocul nălucitor al vălurelelor — „arătări de-o clipă" — „vorbește" în egală măsură urechii și ochiului. Ba chiar și închipuirii...

Asocierea și întrepătrunderea celor două ritmuri — auditiv și vizual — se realizează, insistent și persuasiv, în următorul crîmpei din romanul *Demonul tinereții* [18], unde ecourile multiplicate, pe care toaca

[17] Frapantă mi se pare, în această rînduială a ideilor, o imagine eminesciană din finalul postumei *Peste codri sta cetatea*... „Mărgărită, Mărgărită, / Cu coroana aurită, / Glasul cornului străbate / Neagra ta singurătate, / V a l u l u i *de sunete* / Draga mea, supune-te" (VI, 115).

[18] În legătură cu acest roman, vezi observațiile subtile ale lui Simion Mioc, *„Demonul tinereții" sau translația semnificațiilor*, în *Orizont*, 1980, nr. 45, p. 6.

le trimite în larga singurătate a schitului din munți, își află o „replică" mută în „valurile" codrului : „*Cîntă toaca* la Vovidenie. Mîni e sfîntul Pantelimon și de mîni vara se călătorește. Fratele Ion s-a suit în turn și *bate cu ciocănașele lemnul sonor în trei soroace*. Pentru singurătăți, pentru monahi, pentru ciobanii de la stîni, pentru păduri și fiare și mai ales pentru sine. În același timp *cîntă toaca* la toate schiturile și mănăstirile munților, și el *pare a auzi răspunsurile și ecourile peste valurile codrului* — și *cu mîni iuți, într-o fină adiere, se pune în armonie cu toate*, cu tot ce-l înconjoară și cu Dumnezeu. Cu ochii pe jumătate închiși și privind în sine, către sufletul său, stă drept și neclintit cu trupul, ca o fantasmă neagră, și numai *mîinile îi tremură și cîntă*" (IX, 14).

Ritmurile care se adresează privirii au nevoie, pentru ca să se poată alcătui și desfășura în voie, de spații vaste. Metafora *valurile codrului* cheamă așadar, de cele mai multe ori, în preajma ei substantivul *depărtare* (mai ales la plural : *depărtări*), atît de familiar lui Sadoveanu [19] : „Cînd ieșirăm [...], luci soarele în asfințit, în aur și purpură ; vîntul căzu și plîngerea pădurii conteni. *Se vedeau lucind pînă în depărtări valurile codrului*. Și-n desișurile de-aproape începură a suna glasuri de paseri mărunte" (VIII, 377).

Sînt convins că dintr-un asemenea mediu imagistic sadovenian își extrage Nicolae Labiș unele dintre cele mai frumoase metafore ale sale. Iată numai două :

„Îmbată-mă, pădure,-n *valuri moi*
De liniște, de iarnă și de seară,
Alungă pentru mine pe cărări,
Prin vînt, cea mai frumoasă căprioară !"

„*Pădurile își văluresc* în jur
Albastrele lor unde călătoare
În aerul iernatic ‚dens și pur".

Și la Eminescu, și la Sadoveanu, și la Nicolae Labiș peisajele de acest gen nu sînt niciodată aspațiale, nici atemporale. „Ritmurile" codrului sadovenian vibrează în geografia, în istoria și în vecia Moldovei. Într-un roman ca *Neamul Șoimărești*lor, evocarea trenantă a codrilor, în „valuri negre", cu toate detaliile adiacente, dezvoltă sensuri simbolice : „*Codrii* apropiați, *în valuri negre*, cei ai depărtării învăluiți în pîclă, dealurile și văile *unduioase*, apele curgînd în făgașuri adînci de pămînturi văroase, toate, prevăzute prin lumina cea din urmă a soarelui, *alcătuiau o icoană a vechii Moldove, cea plină de daruri*. Era o singurătate desăvîrșită : nu se vedeau încă fumuri de sate, și, în fînațurile fără hotar, trebuia să iasă sara la pășune zimbrii și cerbii [20], nesupărați de desimea oamenilor" (V, 556).

[19] Nu este de neglijat „amănuntul" că unul din volumele prozatorului se intitulează chiar... *Depărtări* (1930) !

[20] Și la Eminescu, zimbrii și cerbii populează „vechimea" Daciei (*Memento mori*).

Chiar dacă nu a fost „rostită" proprio verbo, metafora „valului" este implicată în structura semantico-stilistică a verbului *a se tălăzui*, derivat din *talaz*[21], „val (mare)". În descrierea care urmează, din *Valea Frumoasei*, imperfectul *se tălăzuia* — mijlocind iscusit înfiriparea și închegarea treptată a impresiei de „ritm" în planul vizual — contrastează, totodată, viguros cu senzația de încremenire desprinsă din peisajul montan : „M-am suit la Branişte şi în primăvara trecută, ca să petrec acolo sărbătorile sfinte ale Învierii. Pătru şi Şurian îşi ridicau vîrfurile ninse la o mie de metri deasupra Frumoasei şi Sălanelor. Cum am ajuns acolo, am simţit în nări aer rece cu mireasmă de iarnă. *Bradul se tălăzuia într-o neclintire neagră*" (XIV, 483). Densitatea şi „unitatea" pădurii, în efortul, parcă trudnic, al „tălăzuirii", sînt şi mai convingător redate cu ajutorul singularului colectiv *Bradul*... Impresia este aproape dureroasă.

Aflat în relație de sinonimie parțială cu *a se tălăzui*, verbul polisemantic *a curge*, ca predicat, cu sens figurativ, pentru *pădure*, trimite și el către metafora „valului", cu toate implicațiile „ritmice" ale acestei trimiteri. Textele imediat următoare sînt cu atît mai prețioase pentru demonstrația noastră, cu cît, în ele, li se spune lucrurilor „pe nume", adică *ochii* sînt, expressis verbis, *angajați* în receptarea ondulației ritmice : „spre vale, către Moldova, *curgea* neagră *pădurea* de frasini, de arini şi de fagi, împresurată de jur împrejur, *cît bătea ochiul*, de un grad de nuiele" (I, 206) ; „*Ochii* [...] ţintesc depărtările deluroase de pe care *curg păduri adînc-albastre*, posomorîte, sub perdelele uşoarelor pîcle de toamnă" (II, 441).

Sugestia „valurilor" și a „nesfîrșirii" — cu toate consecințele, în planul care ne interesează — se poate realiza, alteori, prin fenomenul sintactico-stilistic al *repetiției* și prin structurarea — stricto sensu, „ritmică" — a enunțului, ca, de pildă, între multe altele, într-un text din *Valea Frumoasei :* „Din locurile acestea unde am petrecut şi am stat privind, cu sufletul îmblînzit de dulceaţa lor, *se desfăşură*[22] *păduri după păduri, şi iarăşi păduri nesfîrşite*. Acolo-i împărăţia sălbăticiunilor, cît ţin munţii şi sihlele" (XIV, 481). Secvența subliniată este alcătuită dintr-o suită trohaică, realizată, însă, „peonic" (∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ /), urmată de o succesiune de trei amfibrahi „puri" și plini (∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪). Aceeași impresie — de ritmicitate în planul vizual — o insinuează, subtil, notații ca acestea, din *Nicoară Potcoavă* : „Au umblat şi de la odihna asta noaptea întreagă, pe potecile ştiute lui Alexa ; şi trecînd vadul Siretului la Cozmeşti, *tot pe sub pădure, tot pe sub pădure*, s-au furişat în piscurile de unde se vedeau ici şi colo, clipind, oglinzile Moldovei" (XVIII, 26). Efecte asemănătoare sînt

[21] Pentru „virtuțile" expresive ale lui *talaz*, în direcția sugerării ritmului vizual, vezi Eminescu, *Scrisoarea IV*, unde castelul „Se înalță în tăcere dintr-o rarişte de brazi / Dînd atîta întuneric *rotitorului talaz*".

[22] Opțiunea, la nivelul morfologiei, pentru „dubletul" *se desfăşură* (nu : *se desfăşoară* !) este determinată, între altele, și de poziția accentului (pe silaba *-fă-*), care facilitează încadrarea „ritmică" a cuvîntului în context !

obținute, cu ajutorul aceluiași procedeu, și în dialog, într-o replică încărcată de indici ai oralității, cum este următoarea, din *Bordeienii* : „— ...Da' eu, bre, eu îs de la munte, de unde sînt *păduri*... Ați văzut voi, măi, *păduri* ca acolo ? Pune, măi, zece moșii ca a boierului, o sută de moșii cap la cap... *tot pădure verde de brad*, măi, *tot pădure verde de brad !*..." (V, 381).

Descoperită de Sadoveanu în „limba veche și-nțeleaptă" și în textele populare, sintagma *codri merei*[23], îmbogățită și nuanțată cu note semantico-stilistice noi, conține și ea, în structura sa „de adîncime", germenii unui „ritm" care este, deopotrivă, al „nesfîrșirii" orizontale și al „dăinuirii" verticale, prin vremuri și vreme. Îmbinarea amintită dobîndește astfel dimensiunile unuia dintre cele mai semnificative simboluri sadoveniene. Iată cum glăsuiește unul dintre credincioșii lui Nicoară : „— Acolo, în fundul zării, mai mult către ochiul drept decît către ochiul stîng, au fost odinioară *codri merei de stejar. Erau de cine știe cînd, de la zidirea lumii*" (XVIII, 184). Armonizarea ritmică, stricto sensu, a fragmentului subliniat, este evidentă :

/ ∪ ∪ / ∪ ∪ /. | ∪ / ∪ / ∪ / ∪ /, | ∪ ∪ ∪ / ∪ /.

Nu numai *codrii*, ci și lanțurile v ă l u r i t e (!) ale *munților* pot chema, prin alcătuirea lor „fizică" și prin asocierile pe care ea le prilejuiește, metafora v a l u r i l o r, creînd astfel *privitorului* prevenit una din întruchipările posibile ale ritmului „geologic", încremenit într-o armonie măreață și austeră. *Munți* și *codri* se asociază iarăși în această festivă descriere : „Cînd ajungem în poiana de sus, facem un popas de o jumătate de ceas. De-acolo, în ceață albastră, se văd v a l u r i l e m u n ț i l o r, *tot mai deslușite cu cît se apropie, tot mai pline de grelele și întunecatele podoabe ale codrilor*" (IV, 157). Senzația aceluiași soi de ritm este aproape „șocantă" în textul următor, de pe prima pagină a povestirii *Varaticul*, din volumul *Oameni și locuri* : „Spre asfințit, din cînd în cînd, din luminișuri, se lămuresc, sub streșina cerului, *valuri de munți* : cresc în piscuri îndrăznețe, *se coboară* în *unde moi ;* prăpăstiile închid parcă lacuri de umbră albastră, peste care un abur ușor plutește ; *munți peste munți cresc, se depărtează tot mai șterși, se cufundă în taina zării*" (IV, 165). Selecția imaginilor, repetiția, gradația și, bineînțeles, „ritmarea" propriu-zisă a frazei sînt tot atîția factori decisivi în reconfigurarea artistică armonioasă a contururilor în vastele spații alpine : „Și *munții, așa de departe se arată, așa de pierduți, tot mai pierduți, trepte-trepte, suind în cer...*" (*Apa morților*, V, 142). Și „privirea" urcă și tot urcă, îmbiată de „suișul" finalului de frază, prins într-o cadență iambică, și ea ascendentă : *suind în cer* (∪ / ∪ /). Acum „vocea" rămîne suspendată, dar, dincolo de „bătaia" sunetului ei curmat și stins, se avîntă „bătaia", mai lungă și mai subțire, a privirii...

[23] În legătură cu această expresie, vezi G. I. Tohăneanu, Teodor Bulza, *O seamă de cuvinte românești*, Timișoara, 1976, p. 76—79.

*

Strămutat, prin puterile și grația metaforei, în mediile silvestru și alpin, motivul valului poartă pretutindeni cu sine sugestia mișcărilor ondulatorii și a structurii armonioase a lumii. El așază într-o perspectivă poetică nouă ideea „corespondențelor" și a „colaborării" dintre simțuri, căci — mărturisește „valul" — senzația (mai tîrziu : sentimentul) ritmului nu se urzește numai în căușul urechii, ci și în mreaja delicată a retinei...

Metafora „valurilor" este însă și una prin excelență integratoare[24], învederînd, încă o dată, „permeabilitatea" regnurilor, unul față de altul, comunicarea tainică dintre ele, într-un univers deschis, configurabil și re-configurabil în tiparele ritmului[25] și armoniei.

[24] Vezi Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 78 și urm.

[25] Observații interesante, privind ritmul în general, la Ion Biberi, *Poezia, mod de existență*, București, 1968, p. 25 și urm.

Limba literară și lexicul regional

LUCREȚIA MAREȘ
Institutul de lingvistică, București

1.1. Discuțiile referitoare la formarea limbii literare, care au avut loc mai ales în ultimele decenii, au inclus, firesc, și problema raportului dintre „limba literară" și „dialect". S-a arătat că relația dintre ele diferă nu numai în funcție de specificul fiecărei limbi în parte, ci și de gradul de evoluție al limbii literare. Ținîndu-se seama de acest ultim factor au fost stabilite trei etape cu caracteristici specifice : înainte de constituirea normelor limbii literare (timp în care se formează variantele locale ale limbii literare), în timpul consolidării lor (cînd variantele locale se influențează reciproc ajungîndu-se la desființarea normelor regionale) și după această perioadă ; acum se poate vorbi de îmbogățirea vocabularului cu împrumuturi din graiuri [1].

Pentru limba română, asimilarea elementului lexical regional a fost pusă în discuție de Iorgu Iordan [2], Emil Petrovici [3], I. Coteanu [4], Th. Hristea [5], Vasile Breban [6], Vasile Breban și I. Stan [7], Lucreția Mareș [8] și alții. Dar cea mai amplă cercetare o constituie lucrarea lui Ion Gheție, *Baza dialectală a limbii române literare.* [9]

1.2. Cercetarea de față se referă la ultima perioadă de evoluție a limbii noastre literare. Începutul acestei perioade a fost plasat, în studiile de specialitate, în secolul al XIX-lea [10], sau, mai precis, după

---

[1] Vezi discuția largă și bibliografia problemei la Ion Gheție, *Baza dialectală a limbii române literare*, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 43 și urm.

[2] *Limba română contemporană*, București, 1956, cap. *Pătrunderea cuvintelor dialectale și populare în vocabularul limbii literare.*

[3] *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, în LR, IX (1960), nr. 5, p. 60—78.

[4] *România literară și problemele ei principale*, Editura științifică, București, 1961, p. 45—47.

[5] *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Editura Academiei R.P.R., vol. II, București, 1958, p. 191—228.

[6] *În legătură cu formarea lexicului limbii române literare*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Editura Academiei R.S.R., București, 1965, p. 93—95.

[7] *Raporturi lexicale între limba literară și graiurile regionale*, în *Cercetări de lingvistică*, II (1957), p. 181—188.

[8] *Cuvinte regionale în locuțiuni și expresii literare*, în LR, XXII (1973), nr. 2, p. 149—154.

[9] Vezi, de același autor, și *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978.

[10] Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I. *De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1971.

1840 [11] ori după 1881 [12]. Este perioada în care se fixează (sau se definitivează) normele limbii literare. Spre sfîrșitul ei se realizează și unificarea lexicului. Dacă prin „unitar" se înțelege „fără regionalisme" [13], atunci se poate vorbi de unitatea vocabularului numai în momentul în care se consideră încheiat procesul de selectare și de asimilare a elementelor regionale. În consecință, delimitarea etapelor integrării regionalismului ar putea determina mai precis perioada de unificare și de consolidare a normelor lexicului literar.

În cele ce urmează ne propunem să urmărim felul cum se reflectă acest proces complex în principalele lucrări lexicografice normative ale epocii [14]. Pentru selectarea materialului am folosit mai multe dicționare apărute după 1900 [15]. Am considerat această modalitate mai practică și mai eficientă, întrucît dicționarele exprimă (ca și gramaticile) [16] normele literare existente în perioada respectivă (sau cel puțin în concepția unora dintre vorbitorii ei).

2.1. Ca lucrări de referință am ales *Dicționarul român-german* al lui H. Tiktin, tipărit între 1895 și 1925, și *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), apărut în 1975, iar pentru etapele intermediare *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească"* (ne referim, desigur, la partea I, intitulată de autorul ei, I. A. Candrea, *Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi*), apărut la București între 1926 și 1931, și *Dicționarul limbii române contemporane* din 1955—1958. Materialul extras pe baza acestora a fost confruntat cu *Dicționarul universal al limbii române*, al lui L. Șăineanu, ediția a II-a, apărută în 1908 [17], pre-

---

[11] Șt. Munteanu, V. Țîra, *Istoria limbii române literare*, Editura didactică și pedagogică, București, 1978.

[12] Ion Gheție, *Baza dialectală a limbii române literare.*

[13] I. Coteanu, *Româna literară și problemele ei principale*, p. 10.

[14] Pentru perioada 1881—1960, I. Gheție, în *Baza dialectală...*, p. 601—615, a discutat, pe baza textelor și a *Atlasului lingvistic român*, integrarea în limba literară a 26 de termeni, analizînd concurența cu sinonimele sau cu variantele lor geografice (în total 64 de cuvinte) : *bojoc-plămîn, bostan-dovleac, bumb-nasture, burtă-foale-pîntec, cimitir-temeteu-țintirim, ciolan-os, ciubotă-cizmă, ciupi-pișca, colb-praf, copîrșeu-coșciug-sicriu, cucuruz-mălai-păpușoi-porumb, curechi-varză, curte-ocol-ogradă, ficat-mai, ginere-mire, glod-imală-noroi-tină, hulub-porumb-porumbel, înjura, înjurătură-sudui, sudalmă, mîță-pisică, nea-omăt-zăpadă, oghial-plapumă, perjă-prună, plimba-preumbla-primbla, rărunchi-rinichi, scuipa-scuipi-stupi.* Din motive lesne de înțeles, am reluat seriile sinonimice discutate de I. Gheție cînd acestea au apărut în izvoarele consultate.

[15] Compararea mai multor ediții ale aceleiași lucrări ar fi dus, desigur, la rezultate mult mai sigure ; vezi, de exemplu, concluziile la care au ajuns J. Dubois, L. Guilbert, H. Mitterand, J. Pignon în *Le mouvement général du vocabulaire français de 1949 à 1960 d'après un dictionnaire d'usage*, din *Le français moderne*, 1960, nr. 2, p. 86—106 și nr. 3, p. 196—210.

[16] Vezi recenta lucrare a Marianei Costinescu, *Normele limbii literare în gramaticile românești*, Editura didactică și pedagogică, București, 1979.

[17] Am folosit ediția a II-a (prima apăruse în 1896), deoarece este singura ediție la care autorul a adus notabile îmbunătățiri. În edițiile următoare, schimbările sînt neînsemnate (cel puțin sub aspectul discutat aici), așa încît compararea edițiilor succesive ale acestui dicționar, care ar fi fost de așteptat să releve aspecte interesante, nu a dus la rezultatul scontat.

cum şi cu *Dicţionarul limbii române* al lui A. Scriban, apărut la Iaşi în 1939. Am luat în consideraţie şi datele oferite de *Dicţionarul limbii române* (seria veche), ale cărui volume au apărut între 1913 şi 1949.[18]

Dicţionarele folosite au intenţii normative, întrucît autorii lor şi-au propus să reflecte limba literară a epocii. Pentru realizarea scopului propus, ele acordă o atenţie deosebită şi răspîndirii geografice a cuvintelor înregistrate.[19]

Desigur că indicaţiile privind aria de răspîndire a cuvintelor date în dicţionarele folosite ar putea fi uneori corectate, dar aici le-am considerat ca atare. Unele rezerve se impun şi în privinţa acordării statutului de literar sau de regional, deoarece în trecut nu exista o concepţie unitară în această problemă. De altfel atît conceptul de limbă literară, cît şi delimitarea dintre limba literară şi limba literaturii artistice au fost clarificate abia în ultimele decenii.

Fără să ne propunem aici un inventar al cuvintelor astăzi literare pe care aceste dicţionare le consideră regionale, vom aduce totuşi în discuţie un număr cît mai mare de exemple. Am reţinut şi acele cuvinte cărora numai unul dintre dicţionarele consultate le indică aria de răspîndire, considerînd că în legătură cu acestea părerile erau încă împărţite, neexistînd un consens în acordarea statutului de literar. Întrucît analiza semantică a cuvintelor diferă deseori în dicţionarele consultate, am considerat cuvîntul ca unitate şi atunci cînd am înregistrat unul sau mai multe sensuri ale lui.

2.2.1. Din confruntarea dintre TDRG şi DEX au rezultat aproape 600 de cuvinte astăzi literare pe care Tiktin le consideră regionale[20].

---

[18] Tomul I, partea I : A-B (1931), partea II : C (1940), partea III, fascicula I : D-de (1949) ; Tomul II, partea I : F-I (1934), partea II, fascicula I : J-lacustru (1937).

[19] Tiktin spune clar în introducerea dicţionarului : „Locul pe care-l ocupă, în spaţiu sau în timp, orice fapt limbistic, este pe cît posibil arătat. Aşa MUNT., OLT., MOLD., TR. etc. ... Prin urmare acolo unde, în afară de aceste cazuri, lipsesc determinări mai apropiate, cată a se presupune un uz general". Şi altă precizare în măsură să reţină atenţia : „La începutul fiecărui articol stă forma literară sau forma care, după părerea mea, este cea mai recomandabilă". Şăineanu menţionează preocuparea pentru stabilirea ariei de circulaţie a cuvintelor „pe cît o permit cunoştinţele actuale" (p. IX) ; termenii „fără notaţiune geografică aparţin limbei comune sau graiului muntean care reprezintă... limba literară propriu zisă" (p. X). Pentru indicaţiile geografice din dicţionarele consultate, vezi precizările făcute de Sextil Puşcariu în DR VII (1931—1932), p. 484 ; Florica Dimitrescu, *I. A. Candrea lingvist şi filolog*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1974, p. 16 şi 40—45 ; Mircea Seche, *Schiţă de istorie a lexicografiei române*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969, vol. II, p. 84—88 şi 107—111 ; I. Rizescu, *H. Tiktin. Omul şi opera*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1971, p. 142, 157—158.

[20] Am încercat să verificăm în ce măsură indicarea ariei geografice înseamnă pentru Tiktin regional, deci „neliterar". În acest scop am urmărit felul cum sînt tratate 15 perechi sinonimice care formează arii clare pe hărţile *Atlasului lingvistic*, unele considerate caracteristic pentru anumite dialecte : *ciocplisc*, *ciupi*-pişca, *cute*-gresie, *ficat*-mai, *gaură*-bortă, *hîrb*-ciob, *lulea*-pipă, *mire*-ginere, *os*-ciolan, *plapumă*-oghial, *porumb*-popuşoi-cucuruz, *prună*-perjă, *ţintirim*-cimitir-temeteu, *varză*-curechi, *zăpadă*-omăt-nea. Termenii tipăriţi cursiv nu au indicaţie geografică la Tiktin. Dintre ceilalţi sînt localizaţi în Muntenia *gresie*,

Dintre acestea mai mult de jumătate sînt localizate de Tiktin în Muntenia. În enumerarea de mai jos sînt cuprinse o parte dintre cuvintele regionale numai pentru Tiktin (deci literare în celelalte dicționare cu care s-a realizat confruntarea) : *brumă, brutar, calapod, calicie, cărăbuș, cîrlionț și cîrlionța, cicăleală și cicăli, costeliv, cotonog, crîmpei, dezvălui, dornic, dulgher* și *dulgherie, dungă, firidă, gămălie, gang, gîrlă, giulgiu, gorun, gratie, îndoielnic, înjgheba, înșirui, înveli, înveliș, învelitoare, înviora, milog, milogeală* și *milogi, mocirlă, morman, momeală, nerod* și *nerozie, nesăbuit, năpîrcă, năzui, omușor, piatră* „grindină", *plăpînd, prelinge, prelung, pridvor, prigoare, război* (de țesut), *rindea, roabă, slutenie, sobol, statură, străbun* „strămoș", *stîrc, șirag, șobolan, telemea, tembel, tocană, ungher, zăpușeală, zarvă, zglobiu, zor* și *zori.*

2.2.2. Deoarece Tiktin acordă o atenție deosebită indicării sinonimelor regionale în cadrul definiției cuvintelor din dicționar, am considerat util să ne oprim mai mult asupra acestora. Tiktin indică sinonimul regional în primul rînd la cuvintele pe care le consideră literare. Dacă în majoritatea cazurilor termenul literar la Tiktin și-a menținut pînă astăzi acest statut (de exemplu, *umbrelă, usturoi, varză, vioară, zăpadă,* față de sinonimele regionale *cortel, ai, curechi, scripcă — diplă — ceteră — alăută, nea — omăt),* în altele limba literară a optat pentru sinonimul considerat de el regional (de obicei moldovenesc). Sînt astăzi literare *dungă, orășean, țurțure* și nu *vargă, tîrgoveț, scuț,* cum consideră Tiktin. Dar aceste situații sînt relativ puține. De cele mai multe ori Tiktin nu acordă statut de literar nici unuia dintre sinonimele geografice. Am reținut aici numai perechile sinonimice în care cel puțin unul dintre termeni a fost acceptat de limba literară [21]. Le enumerăm în ordinea alfabetică a termenului literar actual [22] : *ardei* Munt. — piperuș [23] Mold. ; *argăseală* Munt. — dubeală Mold. ; *aș !* Munt. — așa ! Mold. ; *biban* Munt. — costrăș Mold. ; *bîldîbîc !* Munt. — huștiuliuc ! Mold. ; *bîtlan* Mold. — *stîrc* Munt. ; *borcan* Munt. — gavanos Mold. ; *briceag* Munt. — cuțitaș Mold. ; *bursuc* Mold. — *viezure* Munt., Trans. ; *calapod* Munt. — calup Mold. ; *carîmb* Munt. — tureatcă Mold. — tureac Olt., Trans. ; *chiciură* Munt. — *promoroacă* Mold. ; *chiflă* Mold. — *corn* Munt. ; *cobiliță* Munt. — coromîslă Mold. ; *cocoașă* Munt. — *gheb* Mold. ; *cocoșat* Munt. — *ghebos* Mold. ; *cofă* Mold. — doniță Munt.,

---

ciob, (și în Transilvania) *ginere* ; în Moldova *plisc, bortă, mai, ciolan, oghial, popușoi, perjă, curechi, omăt ;* în Transilvania *pipă, cucuruz, temeteu,* (și în Banat) *nea. Cimitir* este pentru Tiktin un cuvînt folosit în literatura modernă, iar „în vorbirea populară obișnuită se spune *ținterim*". Este evident deci că indicarea ariei geografice înseamnă „regional", iar absența oricărei indicații presupune un cuvînt considerat de Tiktin literar (sau, oricum, general).

[21] Nu am reținut situațiile de tipul *chel-pleșuv* și *chelie-pleșuvie,* în care *pleșuv* și *pleșuvie,* cu toate că figurează în cadrul definiției cuvintelor *chel* și *chelie* ca sinonime regionale, nu au indicație de răspîndire geografică atunci cînd sînt tratate independent în dicționar.

[22] Cuvintele tipărite cursiv aparțin limbii literare.

[23] Pentru cuvîntul regional am luat în considerație sensul sinonimului literar.

Trans. ; *colivie* Munt. — cuşcă Mold. ; *copcă* Munt. — produf Mold. ; *copcă* Munt., Trans. — sponcă Mold. ; *coşar* Munt. — hornar Mold. ; *coşar* Mold. — *pătul* Munt., Olt. ; *coşciug* Munt. — *sicriu* Mold. — copîrşeu Trans. ; *cotoi* Munt. — motan Mold. — mîrtan Olt. — cotoc Trans. ; *coţofană* Munt. — *ţarcă* Mold., Trans. ; *dovleac* Munt. — bostan Mold. ; *dulgher* Munt. — teslar Mold. ; *făcăleţ* Munt. — melesteu şi coleşer Mold. ; *felinar* Munt. — fînar Mold. ; *firidă* Munt. — ocniţă Mold. ; *gămălie* Munt. — măgălie Mold. ; *gheată* Munt. — botină Mold ; *gîgîi* Mold. — gîrîi Munt. ; *hingher* Munt. — hoher Mold. ; *hrib* Mold. — *mînătarcă* Munt., Trans. ; *imaş* Mold. — *izlaz* Munt. ; *izmă* Munt., Trans. — *mentă* Mold. ; *jeg* Munt. — lip Mold. ; *jgheab* Munt. — *uluc* Mold. ; *jumară* (la pl.) Munt. — *scrob* Mold. ; *laur* Munt. — ciumăfaie Mold. ; *lăcrimioară* Mold. — *mărgăritărel* Munt. ; *lăptucă* Munt. — marolă Mold. ; *magiun* Munt. — povidlă Mold. — lictar Trans. ; *măcelar* Munt., Trans. — casap Mold. ; *măcelărie* Munt., Trans. — căsăpie Mold. ; *mălai* Munt. — făină de păpuşoi Mold. ; *mihalţ* Munt. — *mîntuş* Mold. ; *momeală* Munt. — nadă Mold. ; *nasture* Munt. — bumb Mold. ; *omuşor* Munt., Trans. — împărătuş Mold. — limburuş Olt. ; *panglică* Munt., Trans. — cordea Mold. ; *pepene* Munt. — zămos Mold. — harbuz Mold. ; *pesmet* Munt. — posmag Mold. ; *pisică* Munt. — mîţă Mold. ; *prosop* Mold. — peşchir Munt., Olt. — ştergar Trans. ; *putinei* Munt. — budăi Mold., Trans. ; *război* (de ţesut) Munt., Trans. — stative Mold. ; *rindea* Munt. — gealău Mold. ; *roabă* Munt. — tărăboanţă Mold. ; *şobolan* Munt. — guzgan Mold. — cloţan Trans. ; *şfichi* Mold. — pleasnă Trans. ; *şorţ* Munt. — pestelcă Mold. ; *tăbăcar* Munt. — dubălar Mold. ; *tăbăcărie* Munt. — dubălărie Mold. ; *tăbăceală* Munt. — dubeală Mold. ; *tăbăci* Munt. — dubi Mold. ; *tăiţei* Munt. — tocmagi Mold., Trans. ; *tălpig* Mold., Trans. — iapă (la războiul de ţesut) Olt., Trans. ; *tîmplar* Munt. — stoler Mold. ; *tîmplărie* Munt. — stolerie Mold. ; *tîrnăcop* Munt. — cazma Mold. ; *trîmbă* Munt. — *val* Mold. ; *tuci* Munt. — spijă Mold. ; *ulucă* Munt., Olt. — *zaplaz* Mold. ; *văcălie* Munt. — *veşcă* Mold. ; *vineţea* Trans. — vineţică Mold. ; *viorea* Trans. — micşunea Munt. — toporaş Mold. ; *zbîrciog* Mold. — ciuciulete Munt.

Din cele 75 de perechi sinonimice selectate aici, limba literară actuală a optat pentru ambii termeni în 18 cazuri şi pentru un singur termen în 61 de cazuri ; aceştia din urmă, după aria de circulaţie indicată de Tiktin, se repartizează geografic, astfel : 53 din Muntenia (din care 5 şi din Transilvania), 6 din Moldova (din care 1 şi din Transilvania) şi 2 din Transilvania.

În lista de mai sus sînt cuprinse şi cazurile în care un termen regional este definit prin sinonimul lui, considerat a fi tot regional. Termenii folosiţi ca definiţie pentru sinonimele lor provin, cu foarte puţine excepţii, din Muntenia, fapt care dovedeşte că Tiktin acordă mai multă importanţă elementelor munteneşti : *ardei, bîldîbîc, biban, borcan, briceag, chiciură, cobiliţă, copcă* „sponcă", *cotoi, coţofană, doniţă, dovleac, dulgher, făcăleţ, felinar, firidă, gămălie, gheată, hingher, izlaz, jumări, laur, lăptucă, lip, magiun, măcelar, măcelărie, mihalţ, mînătarcă, nasture, omuşor, panglică, pepene, pesmet, peşchir, pisică, război* (de

țesut), *rindea, roabă, stîrc, șfichi, tîmplar, tîrnăcop, trîmbă, ulucă, văcălie, viezure.* Sînt termeni pentru care în general va opta și vocabularul literar actual ; dintre cei amintiți mai sus numai în cazul lui *doniță, lip și peșchir* părerea lui Tiktin n-a fost confirmată de evoluția ulterioară a limbii.

2.3.4. Al doilea dicționar folosit, în ordine cronologică, este dicționarul lui I. A. Candrea. Din confruntarea cu DEX rezultă că pentru Candrea numai cca 200 de cuvinte literare astăzi erau încă regionale. Dintre acestea 114 coincid cu cele indicate de Tiktin, iar cele care apar numai la Candrea sînt cuvinte pe care Tiktin le consideră fie literare *(gospodar* și *gospodăros),* fie familiare *(hapsîn, huzur)* sau pe care nu le înregistrează *(ziler,* de exemplu). După indicațiile date de Candrea, cuvintele selectate au următoarea repartizare pe regiuni : 25 provin din Transilvania, 12 au aria de bază în Oltenia, din Muntenia am înregistrat numai 2 cuvinte, iar celelalte, deci cea mai mare parte, provin din Moldova. Dăm mai jos cîteva exemple : *bondar, capcană, clămpăni, clăpăug, clinchet, cocostîrc, colțunaș, duducă, duduie, fald, gheb, ghebos, gospodar, grijuliu, hapsîn, hardughie, hîd, holtei, horn, hornar, hrubă, hurduca, hurducătură, huzur, huzuri, icni, irosi, iz, încotoșmăna, înnădi, învălătuci, înșfăca, întruchipa, juli, julitură, lăcrimioară, meleag, mîl, mîli, mîlos, motan, mozoli, năzbîtie, năstrușnic, năstrușnicie, papanași, pîclă* „ceață", *polonic, prisacă, promoroacă, prosop, rotofei, scrînciob, sicriu, slut, șăgalnic, șfichi, șfichiui, trebălui, vajnic, zălud, zbănțui* din Moldova (și Transilvania) ; *clipită, pipă, tîndăli, ziler* din Transilvania ; *ciopor, crov, zăbăuc* din Oltenia (și Transilvania sau Banat) ; *scîrbă* și *scîrbos* din Muntenia.

Se observă ușor că cele mai multe sînt cuvinte expresive, puternic marcate stilistic. Unele au dezvoltat sensuri figurate de largă circulație *(fald, meleag, pîclă, promoroacă, scrînciob, șfichiui, vajnic),* iar în cazul altora *(bezmetic, căsăpi, deșănțat, împînzi, îngloda),* limba literară a acceptat numai sensul lor figurat.

Dintre situațiile în care Tiktin nu acordă statut de literar nici unuia dintre termenii perechilor sinonimice (vezi 2.2.2.), Candrea optează în sensul limbii literare actuale în ce privește termenii muntenești ; dintre sinonimele moldovenești sînt încă regionale *bîtlan, promoroacă, chiflă, gheb* și *ghebos, cofă, hornar, sicriu, țarcă, hrib, imaș, uluc, lăcrimioară, prosop* (dar literar *peșchir* și *ștergar), șfichi, val, zaplaz, veșcă, zbîrciog.* Dar numărul lor este relativ mic.

Constatăm că majoritatea cuvintelor considerate de Tiktin regionale și pe care limba literară actuală le-a asimilat în timp sînt literare și în dicționarul lui Candrea (cifrele și exemplele date mai sus sînt concludente). Aceasta ne-a determinat să considerăm, desigur în mod convențional, drept limită a primei perioade de integrare a regionalismului, dicționarul lui Candrea, reprezentativ pentru stadiul limbii literare al acelui moment.

2.4. Materialul selectat din cele două dicționare, Tiktin și Candrea, a fost confruntat, separat, cu dicționarele lui Șăineanu și Scriban.

Din confruntarea cuvintelor selectate din TDRG cu dicţionarul lui Şăineanu a reieşit că indicaţia privind circulaţia cuvintelor coincide în cele două lucrări în cca 122 de cazuri (dar nu toate cuvintele sînt înregistrate de Şăineanu). Acestea provin aproape în totalitate din Moldova. La Tiktin şi Scriban numărul elementelor regionale comune ajunge la cca 240. Se remarcă numărul mare al cuvintelor munteneşti, regionale numai pentru Tiktin şi Scriban (deci literare pentru Candrea şi Şăineanu). Printre acestea : *altoi, ardei, varză, borcan, chiciură, ciob, cocoaşă, cocoşat, coşar, cotoi, cratiţă, dogar, dogărie, doică, dric, dud, făcăleţ, gresie, izlaz, izmă, jar, măcelar, nămete, nasture, pepene, pipotă, pisică, tăbăcar, tîmplar, viezure.* Elementele moldoveneşti comune sînt mult mai puţin numeroase *(căina, fald, duduie, lăcrimioară, şuier),* deoarece pentru Scriban sînt literare numeroase cuvinte moldoveneşti.

Dintre cuvintele regionale pentru Candrea, dar literare în DEX, cca 65 sînt regionale şi pentru Şăineanu (unele şi în alte dicţionare). Cuvintele care au aceeaşi indicaţie geografică în ambele dicţionare sînt elemente moldoveneşti. Aşa *bîtlan, capcană, cocostîrc, fald, hrubă, meleag, motan, promoroacă, prosop, sicriu* etc. Nu pare lipsit de interes să citäm cîteva dintre cuvintele regionale pentru Şăineanu (şi Tiktin), dar literare pentru Candrea. Acestea sînt, numai cu unele excepţii *(coşciug, gulie, tufănică* din Muntenia şi *urm, vineţică* din Transilvania), cuvinte provenite din Moldova. *Alinta, burzului, ciolan, cotrobăi, cufundar, filă, foşnitură, guzgan, hat, iaz, neam* „rudă" sînt cîteva exemple.

Se constată că, atît prin numărul elementelor regionale comune, cît mai ales prin preponderenţa cuvintelor provenite dintr-o anumită zonă geografică, asemănarea dintre dicţionarele lui Şăineanu şi Candrea, pe de o parte, şi Scriban şi Tiktin, pe de altă parte, este evidentă. Considerăm că asemănările sînt determinate de regiunea din care provin şi pe care o reprezintă : primii din Muntenia, iar ceilalţi doi din Moldova.

2.5. Cu toate că în *Dicţionarul Academiei* se indică aria geografică a cuvintelor cu multe rezerve, sînt şi aici consideraţi regionali termeni literari astăzi ca *bezmetic, bidinea, burghiu, capcană, chel, chelie, chiciură, cocoaşă, conopidă, coţofană, fald, filă, gălăgie, ghionoaie, ghiveci, glastră, hrubă, iahnie, iz, încumeta, îngloda* şi altele.

2.6. *Dicţionarul limbii române literare contemporane* (DLRC) este mai puţin relevant pentru cercetarea de faţă, deoarece aici sînt considerate literare numeroase cuvinte înregistrate numai în literatura artistică şi uneori numai în literatura populară. În felul acesta în DLRC nu au indicaţie geografică termeni ca *aburca, chihăi, ciobacă, ciritel, cotigi, hălăciugă, nahlap, nană, paparugă, piscui, rîmnic, stavă* şi *stăvar, stroh* (de fîn, de paie), *sturluibat, şabacă, şovîlcăi, şperlă, tăpşi, tologi, uitit, uliţarnic, zoană* etc. Totuşi şi pentru DLRC sînt regionale cîteva cuvinte astăzi literare, dintre care reţinem pe *cocostîrc, duducă, jumară* (la pl.), *mălai* „făină de porumb", *răcituri, scrînciob.*

O altă constatare este aceea că elementele lexicale literare astăzi pe care Candrea sau DA le consideră regionale au fost asimilate de limba literară pînă la data apariției DLRC. Este, desigur, și consecința pătrunderii în limba literară a vocabularului folosit în operele lor de scriitorii moldoveni ai epocii, proces pe care îl semnala Sextil Pușcariu încă din 1913, în prefața *Dicționarului Academiei* : „La scriitorii moldoveni se vede azi o tendință puternică de a împrospăta limba literară cu vorbe dialectale care trec repede de la un scriitor la altul și de la ei la cetitori. Astfel ceea ce azi e dialectal, mîine poate fi literar".

În general perioada de după 1900 este caracterizată printr-o largă difuzare a regionalismelor determinată și de folosirea lor în operele beletristice [24]. Secolul al XX-lea începe, de altfel, cu direcția tradițională ilustrată de limba operei lui Mihail Sadoveanu. [25]

DLRC poate delimita, credem, cu toate rezervele impuse de concepția autorilor lui asupra elementului literar, a doua perioadă a integrării regionalismului în lexicul limbii literare.

2.7. Din cele spuse pînă aici se constată deci scăderea treptată a numărului cuvintelor regionale asimilate de limba literară. De la Tiktin la Candrea și de la acesta la DLRC diferențele sînt notabile. Datorită atît numărului mare al cuvintelor muntenești selectate din dicționarul lui Tiktin, cît și absenței lor la Candrea, dicționar care se apropie, mai mult decît celelalte, de sensul în care va evolua vocabularul literar, se poate spune că pînă în anii 1925—1930 au pătruns în limba literară cu deosebire elemente muntenești. După această dată, pînă în anii 1950—1960, lexicul limbii literare a asimilat mai ales cuvinte provenite din Moldova (cu Transilvania) [26]. Analize de amănunt, pe baza textelor, asupra fiecărui termen în parte, ar putea să devanseze într-o oarecare măsură aceste date, știut fiind că orice operă lexicografică rămîne, mai mult sau mai puțin, în urma evoluției limbii.

După 1960 constatăm că îmbogățirea lexicului limbii literare se realizează în mai mică măsură pe baza împrumutului din graiuri. Dar este posibil ca dezvoltarea culturală și popularizarea unor denumiri specifice anumitor zone geografice să se reflecte și în vocabular și

[24] Vezi I. Gheție, *Istoria limbii...*, p. 206, 208.

[25] Vezi Șt. Munteanu și V. Țîra, *Istoria limbii...*, p. 244.

[26] Dacă din cele spuse mai sus nu reiese contribuția Transilvaniei la îmbogățirea lexicului literar produsă în perioada de după unirea din 1918, aceasta se datorează faptului că schimbările nu s-au produs la nivelul regionalismului popular, pe care l-am avut în vedere, ci al regionalismului cult, care a fost considerat, cum era de fapt, neologism. Vezi Doina David, *Limbă și cultură (Româna literară între 1880 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat)*, Timișoara, 1980. Regionalismele populare, răspîndite și în alte regiuni istorice, mai ales în Moldova sau în Muntenia, erau cunoscute și, în mare parte, la această dată, soarta lor era hotărîtă. De altfel și în studiile consacrate contribuției Transilvaniei la îmbogățirea lexicului limbii literare (vezi recent Al. Niculescu, *Limba culturii și Unirea*, în „România literară", nr. 49 din 7 decembrie 1978, p. 4) exemplele date sînt neologice, nu populare.

acesta să primească, cel puţin în anumite sfere semantice, cuvinte provenite din toate regiunile ţării. [27]

Nu putem încheia această sumară expunere fără menţiunea că datele prezentate mai sus sînt relative prin sursele folosite şi că cercetarea nu poate fi deplină fără analiza sferelor semantice care au apelat mai frecvent la un cuvînt regional.

3. Din analiza materialului lexical discutat mai sus putem reţine, credem, cîteva concluzii.

Integrarea elementului regional în lexicul limbii române literare după 1900 se produce în mod inegal în diferite perioade. Am delimitat o primă perioadă, marcată de apariţia dicţionarului lui Candrea, în care sînt asimilate cele mai multe cuvinte regionale, mai ales munteneşti. În a doua perioadă, delimitată de apariţia DLRC, cuvintele regionale asimilate sînt mult mai puţin numeroase şi formate mai ales din cuvinte expresive provenite din celelalte regiuni, în special din Moldova. În unele cazuri limba literară a acceptat numai sensul figurat al cuvîntului.

După apariţia DLRC sînt înlăturate excesele remarcate aici în privinţa acordării statutului de literar pentru unele cuvinte cu circulaţie restrînsă. Se realizează astfel, şi sub acest aspect, consolidarea normelor limbii literare în privinţa vocabularului. Dar îmbogăţirea lexicului literar pe baza elementelor provenite din graiuri nu este un proces încheiat.

---

[27] Vezi, în acest sens, Al. Niculescu, *Aspecte morfologice şi sintactice ale limbii române actuale*, în AUB, XII (1963) ; Matilda Caragiu Marioţeanu, Ştefan Giosu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Romulus Todoran, *Dialectologie română*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1977, p. 25—27 ; I. Gheţie, *Baza dialectală...*, p. 77.

Dezvoltarea lexicului și lexicografia

FLORICA DIMITRESCU
Universitatea din București

0. Este știut că „frontierele" vocabularului (total) al unei limbi sînt mobile, imprecise ; ceea ce este valabil astăzi nu era identic ieri și, cu siguranță, va fi altfel mîine. Din acest motiv, în orice moment al istoriei unei limbi lexicografii sînt conștienți (și publicul — indiferent dacă este vorba de specialiști sau de masele largi — ar trebui să înțeleagă) că nu este posibil ca întreaga bogăție a limbii să fie reflectată în totalitatea ei în dicționare. Trebuie, deci, să pornim de la principiul caracterului obligatoriu non-finit al ansamblurilor lexicale cuprinse în indiferent ce fel de dicționare [1] ; în mod special, în vremea din urmă, cînd progresul tehnico-științific se traduce printr-o mare „mișcare" a lexicului [2], „nomenclatura" dicționarului, deci suma „intrărilor" [3] sale, a cuvintelor-titlu rămîne în urma corpus-ului limbii.

Evident, decalajul între cuprinsul unei opere lexicografice și realitatea lexicală [4] — care echivalează cu un număr indeterminat și incalculabil de cuvinte [5] — depinde, într-un anumit grad de „tipul", de „caracterul" dicționarului.

1.1. Într-un dicționar „tezaur" (deși nici acesta nu poate cuprinde decît parțial bogăția lexicală a unei limbi) decalajul este mai redus, pentru că un astfel de dicționar, cel puțin teoretic, trebuie să includă un foarte mare număr de cuvinte din diverse straturi ale limbii, la nivel diacronic, vertical (arhaisme, cuvinte învechite, termeni total ieșiți din uz dar prezenți în textele vechi excerptate) și la nivel sincronic, orizontal (unde se manifestă diferențieri diatopice — dialectale — și diastratice — de natură socială, privitoare la stilurile literare etc.) [6].

De asemenea, într-un dicționar special, să zicem de regionalisme sau reprezentînd lexicul unui anumit limbaj „sectorial" [7], de pildă cel utilizat în metalurgie sau în muzică,

---

[1] Vezi B. Pottier, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, 1965, p. 725.
[2] Vezi *Néologie et lexicologie*, Hommage à Louis Guilbert, Paris, 1979, p. 15.
[3] Vezi Jean et Claude Dubois, *Introduction à la lexicographie ; le dictionnaire*, Paris, 1971, p. 57.
[4] Vezi *Langue française*, Paris, 2/1969, p. 6.
[5] Vezi *Langages*, Paris, 19/1970, p. 3—4.
[6] Vezi *Proceedings of the Second International Round Table Conference on Historical Lexicography*, W. Pijinenburg and F. de Tollenaere (editors), Leiden, 1980, p. 81.
[7] Vezi *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura din Gian Luigi Beccaria, Milano, 1973, p. 7 ș.u.

decalajul amintit nu ar trebui să fie prea mare, pentru că dicţionarul respectiv ar urma să cuprindă, în principiu, întreaga gamă a termenilor utilizaţi în domeniul respectiv.

1.2. Cu totul alta este situaţia dicţionarelor generale, care se adresează publicului larg. Acestea, punînd accentul pe lexicul uzual, conţin un număr mai mic de arhaisme, de regionalisme etc. — şi anume înregistrează arhaismele şi regionalismele numai în măsura în care ele apar în operele literare clasice.

1.3. Un astfel de dicţionar este *Dicţionarul explicativ al limbii române*, realizare de seamă a lexicografiei româneşti moderne. Apărut în 1975, acesta este conceput, precum se arată în prefaţă, ca un „cuprinzător repertoriu lexical". Din dorinţa de a înregistra şi explica „foarte multe cuvinte, sensuri şi unităţi frazeologice noi, ivite în uzul limbii române cu deosebire în ultimele două decenii" (prefaţă) în DEX vom întîlni termeni precum *aseleniza, blugi, markentig, minijupă, modul, reciclare, stres, transplant, viitorologie*.

1.4. La trei ani după DEX, în 1978, a apărut ed. a III-a, a *Dicţionarului de neologisme* de Florin Marcu şi Constant Maneca, un dicţionar de un alt tip, dar care se adresează tot unor cercuri largi de cititori. Acest din urmă dicţionar este „un lexicon al neologismelor limbii române" (prefaţă, p. 7) care, interesat să surprindă mişcarea lexicului modern, a înregistrat, la rîndul său, termeni prezenţi recent în limba română, în ultima ei etapă de dezvoltare. Dacă se procedează la o comparaţie între DEX şi DN_3 — luînd de pildă litera *a* — se va constata că în DN_3 sînt înregistrate numeroase cuvinte inexistente în DEX, de ex. : *acvacultură, acvanaut, acvanautic, aerobuz, aerolog* (în DEX este inserat *aerologie*), *aerospaţial, aerotermă, aerotren, agroalimentar, alcoolemie, ambiental, anatomopatolog* (în DEX este înregistrat *anatomopatologic*), *andocare, anesteziologie, antidoping, antipoluant, antiproton, antiroman, antisubmarin, antiteatru, antologă, apendicectomie, atracţios, autist* (în DEX apare *autism*), *autoeduca, autogol, autogreder, autogrefă, autosifon, autotren ;* unii dintre aceşti termeni reprezintă într-adevăr „noul", alţii sînt însă ceva mai vechi, oricum existau în limbă înainte de 1975, de ex. *agroalimentar, anesteziologie, autogol, autosifon* (*agroalimentar* este citat în F C I, p. 185, *anesteziologie* apare, de ex., în Sc. din 17 IX 67, p. 4, *autogol* în Sc. din 19 XI 62, p. 3), iar pentru *autosifon*, termen cunoscut de mult în comerţ putem trimite la Rl din 26 VI 64, p. 2.).

1.5. Ar fi fost normal ca un dicţionar şi mai recent, precum D.L.R.Cont., apărut în 1980, să fie mai bogat decît dicţionarele precedente mai cu seamă că în prefaţă se declară că „selecţionarea şi includerea în dicţionar a fondului lexical au fost realizate pe baza dicţionarelor de diferite categorii de specialităţi apărute în ultimul timp, precum şi a unui bogat material extras din lucrări şi publicaţii actuale" şi, mai departe, „una dintre caracteristicile dicţionarului constă în atenţia pe care autorul o acordă terminologiei ştiinţifice şi tehnice care pătrunde azi impetuos în vorbirea curentă a societăţii noastre". Dacă

avem în vedere aceste afirmații cum se poate explica absența din DLR Cont. a unor cuvinte existente fie în DEX, fie în DN_3, fie în ambele dicționare, precum : *acvacultură, avanaut, acvarist, aerobuz, aeroclub, aerofotografie, aeroglisor, aerolog, aeronaval, aerospațial, aerotermă, aerotren, agroalimentar, albedo, alcoolemie, aleatorism, alegorizá, amarare, ambiental, ambuteiaj, analogism, anatomopatolog, andocare, anestezie-logie, anticipativ, antidoping, antidumping, antipoluant, antiproton, antisubmarin, antologa, apuntare, articol-program, audiovizual, autism, autist, autocauzá, autoapreciere, autobasculantă, autoconducere, autodefini, autodisciplină, autoeduca, autoeducație, autoexigență, autogol, autografă, autohtoniza, autoinstruire, automacara, autopastișá, autoservire, autosifon, autotren, aviochinic ?*

Alți termeni recenți prezenți în DEX și în DN_3 pot fi însă întîlniți și în DLR Cont. ; în categoria acestora intră un număr relativ redus de cuvinte, de ex. : *aerogară, aluniza, antimaterie, antiparticulă, apartheid, areal, aseleniza, asincron, atomoelectric, autocontrol, autostop, autoutilitară.*

1.6. Dar în limba română — rămînînd tot la litera *a* — circulă multe alte cuvinte neînregistrate în dicționarele generale (excluzînd, evident, dicționarele speciale) ; cele mai multe aparțin limbajului tehnico-științific [8] și denumesc invenții sau produse noi, realități ale lumii moderne : *aburomobil, aerobioscop, aeroduct, airbus, amartiza, antecalcula* (în DEX și DN_3 apare *antecalculație* și în DN_3, în plus, *antecalcul ;* în DLR Cont. nu se înregistrează nici unul dintre acești termeni), *antigrindină, antiproză, amartiza, armstrongit, astroclub, astronaută* (fem.) (în DEX, DN_3 și DLR Cont. numai sub formă de masculin [9]), *audiocarte, autogunoieră ;* unii termeni sînt specifici chimiei și fizicii : *antilume, antipoluare, antiseism, aspartam, attosecundă, autolaborator,* iar alții limbajului medicinii sau farmaciei : *alergologic* (în DEX și DN_3 *alergologie,* în DLR Cont. lipsește acest cuvînt), *amelie, amidazină, antenatal, antibacteric, anticarie, aspartază.* În plus, alte cuvinte care apar relativ frecvent în paginile presei noastre dar, uneori, și în limbajul comun, de ex. : *acomercial, aiurisant, alcoolscopic, aniset, agroindustrial, aprozăriță, aracetin, anteprogramat, anticomercial, antidrog, ayatolah.* Nu ar trebui neglijate nici secvențele compuse specifice vieții moderne de tipul *acord-cadru, acumulator-auto, analist-programator, anestezie-reanimare, artist-cetățean, artist-decorator* sau formațiile alcătuite din inițiale de genul ATM sau, pentru a trece și la alte litere decît *a*, BTT, CEPECA, UNICEF [9] etc. O mențiune specială merită acele cuvinte înregistrate înainte de 1970, deci care, cel puțin teoretic, ar fi trebuit într-un fel să fie prinse în cele trei dicționare în discuție [10] ; este cazul cuvin-

[8] Despre răspîndirea rapidă astăzi a limbajului tehnico-științific, vezi *I linguaggi settoriali...* p. 16.

[9] Vezi Jacques Chaurand, *Introduction à l'histoire du vocabulaire français,* Paris, 1977, p. 174—175.

[10] În această privință, vezi Luiza Seche în LR 2/1975, p. 174—177, A. Beyrer, în SCL 5/76, p. 537—538 și Florica Dimitrescu în „Forum", nr. 9/1978, p. 89.

telor atestate în 1961 [11] (*alergologic, antiartă, automăturătoare* [12]), în 1963 (*antipoem, antipiesă, aerosanie, anestezist-reanimator, autotaxare, atelier-şcoală*), în 1966 (*aerotaxi, automagazin*), în 1967 (*alcooltest, antireclamă, anesteziolog*), în 1968 (*antialgic*). Evident că, fiind înregistrate de atîta vreme şi unele avînd o largă circulaţie (de ex. *atelier-şcoală, autotaxare, anestezist-reanimator, alcooltest*), ar fi trebuit să figureze măcar în ultima ediţie a DN_3-ului, dacă nu şi în DEX şi în DLR Cont.

1.7. Ceea ce apare însă şi mai curios este că într-o serie de dicţionare s p e c i a l e, dedicate cîte unui domeniu al ştiinţei, nu se întîlnesc termenii specifici ai materiei. Vom ilustra această constatare luînd un singur exemplu şi anume acela al *Dicţionarului Medical* (Bucureşti, 1969, 2 vol.), în care nu sînt incluşi termeni medicali precum : *cardiomiopatie, endodonţie, endocinematografie, electroacupunctură, electrotermocauterizare, electrooftalm, electronografie, fibroscop,* unii din ei înregistraţi înainte de 1970, de ex. *fibroscop* în 1964 (*Dicţionarul medical* apărut în 1969 ar fi fost firesc să-l consemneze).

2.1. Dar decalajul dintre realitatea lexicului şi operele lexicografice nu se manifestă numai la nivelul c a n t i t ă ţ i i d e c u v i n t e înregistrate ci şi la nivelul sensurilor.

2.2. Într-adevăr, dacă în DEX întîlnim, de ex. la *poligon* înţelesul nou din domeniul circulaţiei rutiere, „teren amenajat anume pentru deprinderea conducerii autovehiculelor", iar în DN_3, din acelaşi domeniu, *zebră* „marcaj de traversare a străzilor constînd din linii albe" sau *prefix* „indicativ în telecomunicaţii", la alte cuvinte însă nu găsim consemnate semnificaţiile noi, de ex. pentru *casetă, ediţie, premieră, replică, realizator, treaptă* etc.

2.3. În rîndurile care urmează ne vom opri, pentru exemplificare, la cîteva accepţii din limbajul circulaţiei, neatestate în dicţionarele noastre curente deşi sensul nou, specific, este relativ de mult cunoscut : *eveniment* se utilizează în limbajul circulaţiei în sensul de „abatere de la regulile circulaţiei, accident" „Automobiliştilor, membri ai Automobil Clubului Român, care de-a lungul unei perioade de 5 ani — de la 1 septembrie 1969 — n-au avut abateri de la regulile de circulaţie — înscrise în permisul de conducere — li se vor acorda diplome de «Automobilist fără *eveniment*»" IB 19 V 1974, p. 3. „După scoaterea vagonului din garnitură, fusul de osie, care produce flacăra, s-a rupt. A fost evitat — cum se spune — un grav *eveniment* feroviar" (Sc. 29 VI 1975, p. 3. „*Evenimente* rutiere" RI 4 II 76, p. 5.). Desigur că aici este vorba de o transformare petrecută în cadrul limbii române : s-a pornit de la semnificaţia de bază „întîmplare importantă", care, utilizată în domeniul circulaţiei, a devenit sinonim cu ceea ce se poate întîmpla în sens negativ, deci cu „abatere, accident".

[11] Evident că aceste atestări nu trebuie absolutizate, pentru că oricînd o cercetare mai atentă a istoriei lexicului ar putea împinge înapoi datările propuse, prin natura lucrurilor relative.

[12] Discutat de Al. Graur, *Tendinţele actuale ale limbii române*, Bucureşti, 1968, p. 268.

Alt cuvînt cu un sens specific, dezvoltat în terminologia circulației este *pastilă*, care a dobîndit înțelesul de refugiu în mijlocul unei piețe sau al unei străzi largi : „În Piața Operei sînt mai multe *pastile*". Și în acest caz noul sens se explică în interiorul limbii române prin analogia între formatul — rotund sau oval — al unei pastile „preparat farmaceutic sau alimentar, mic — rotund sau oval" și acela al „refugiului".

Sensul recent al lui *fir*, spațiu destinat circulației, în același sens, pe autostrăzi, care reiese clar din următorul citat : „De asemenea este închisă circulația pe *firul* 1, Pitești km 13—15 și 22—73 și pe *firul* 2, km 13—73" (RI 30 I 1981 p. 5), se explică prin extindere semantică. Aici fir, după cum se vede, corespunde unui alt termen, de data aceasta de natură neologică, *bandă* ; acesta are însă o mai mare vechime — cu sensul amintit — în limba noastră ; o dovadă a relativei sale vechimi în română o poate da înregistrarea în DN_1 (1961) ; un alt sinonim al acestor doi termeni este *culoar* care, în ultimii ani, a căpătat, pe lîngă sensul „coridor", unul nou : „spațiu delimitat, pe uscat, în aer, în apă, rezervat circulației unui vehicul" : „Tot mai multe orașe au înființat *culoare* speciale pentru circulația bicicliștilor" (Sc. 5 XI 74, p. 6) sau „Al patrulea *culoar* este rezervat petrolierelor încărcate cu produse nocive" (Rl 16 I 79, p. 6). În acest caz, *culoar* și-a îmbogățit gama semantică datorită împrumutului din fr. unde *couloir* este înregistrat cu acest sens în DMN și DMC din 1966 (cu observația că se menționează „sur la chaussée d'une rue (route, autoroute).

3.1. Dacă un lexicograf este conștient de existența decalajului discutat mai sus, el își poate pune întrebarea cum se poate măcar *reduce* „distanța" dintre realitatea lexicală și înregistrările lexicografice. Credem că singurul răspuns la o astfel de întrebare ar putea fi următorul : necesitatea de a se pune bazele unei activități p e r m a n e n t e, s i s t e m a t i c e, de înregistrare a cuvintelor noi prin extragerea de material lexicografic atît din lucrări cît mai diverse (beletristice, științifice, cu caracter sportiv, administrativ etc.), cît și din limba vorbită — regional, argotic etc. — de către o echipă de specialiști. Materialul rezultat poate constitui începutul unei *Arhive lexicale a limbii române actuale*, arhivă [13] preconizată de noi în paginile culegerii *Limbă și literatură* cu 6 ani în urmă (vol. II, 1975, p. 256 ; vezi și SCL 4/76, p. 435). La alcătuirea acestei arhive ar putea colabora specialiști din facultățile filologice și din institutele de profil, profesori de română, precum și studenți bine instruiți asupra obiectivelor lucrării. Materialul rezultat din această activitate colectivă, cules după norme unitare, va putea fi apoi triat și inventariat de specialiști. Extragerea materialului ar viza furnizarea de elemente privind prezența unor cuvinte noi, răspîndirea termenilor recenți în spațiu, dobîndirea unor sensuri noi de către cuvintele mai vechi, și, nu în ultimul rînd, datarea mai exactă a terme-

[13] În Franța, sub conducerea lui B. Quemada s-au înființat din 1964 *les Archives du français contemporain*, vezi *Langue française*, 2/1969, p. 56 ș.u.

nilor. Pentru aspectul practic al integrării studenţilor în cercetare nu ar trebui neglijat nici aportul unor teze de licenţă, atent conduse şi controlate care pot furniza un material important. În continuare, va trebui să se asigure apariţia periodică a materialului conţinut în această arhivă lexicală, probabil sub formă de supliment al unei reviste.

3.2. Desigur, această arhivă va cuprinde atît cuvinte care s-au impus sau au măcar şansa de a se instala în limbă, cît şi termeni efemeri [14]. După cum se ştie există un mare număr de cuvinte despre care se poate afirma cu certitudine că aparţin, astăzi, limbii române chiar dacă nu tuturor vorbitorilor ei, ci unor fracţiuni de vorbitori, după gradul lor de instrucţie, după specificul ocupaţiilor lor [15]. Mai există însă şi alţi termeni, şi ei numeroşi, despre care este foarte greu să ne pronunţăm. În această categorie intră, de exemplu, cuvinte de „ultimă oră" despre care nu avem nici o siguranţă că au un „viitor" de stabilitate, creaţii „de moment", cuvinte argotice, chiar şi unele cu specific tehnic, dar cu o slabă difuzare, denumirile unor produse etc. Aici trebuie incluse şi cuvintele de origine străină neintrate încă într-un circuit mai larg exprimînd uneori realităţi inexistente la noi. Desigur că multe dintre aceste cuvinte vor fi date uitării într-un viitor mai mult sau mai puţin îndepărtat, dar pentru cititorii de astăzi care le întîlnesc în paginile ziarelor sau şi în limba cotidiană, ca şi pentru istoria generală a vocabularului acestei perioade, ele trebuie consemnate într-o arhivă lexicală.

3.3. Motivele pentru care astfel de termeni îşi pot găsi locul în arhivă sînt diferite. Termenii recenţi trebuie înregistraţi în arhiva lexicală pentru că desigur că memoria prezentului reţine cu mai mare exactitate decît ar putea să determine o cercetare ulterioară împrejurările în care s-au format în limba română anumite cuvinte ; vom recurge la exemple de asemenea foarte recente. Astfel, la Timişoara, există o întreprindere a cărei denumire, *Spumotim*, îşi găseşte explicaţia atît ştiinţifică cît şi etimologică / din *spume* (poliuretanice) + + *Tim* (işoara) / în rîndurile următoare „Nu se aruncă nici deşeurile rezultate din spumele poliuretanice — folosite pentru căptuşeli interioare — care sînt preluate de aceeaşi întreprindere furnizoare din Timişoara *Spumotim* — şi reciclate" (Rl 10 II 1981, p. 3).

Alteori, numele localităţii unde s-a fabricat pentru prima oară un anumit produs apare la început şi, într-un fel, va fi mai greu de înţeles „etimologia" mai tîrziu cînd nu se ştie exact de unde s-a început. Este, de ex., cazul unui nou sortiment de piese denumit *suporin* : „La întreprinderea de pielărie şi încălţăminte „Străduinţa" din Suceava a fost realizat, pe baza unei tehnologii originale, un nou sortiment de piele denumit „*suporin*". Realizat din piei de porc, care se foloseau pînă acum numai pentru căptuşeli, noul sortiment este utilizat cu rezultate deosebit de bune la fabricarea încălţămintei pentru copii (Rl 22 I 1981, p. 5). Din citatul de mai sus reiese clar că acest nou produs

[14] Vezi *Néologie et lexicologie*, p. 36—37.
[15] Vezi *Langages*, 19/1970, p. 3—4.

își datorește numele localității unde s-a realizat prima dată (Suceava) + numele pielei din care se fabrică *(porc)* + *-in* ca în alte produse textile sau de pielărie de tipul *dermatin* (v. Rl 15 X 1977, p. 5), *terasin*, *netism* (v. Rl 31 I 1981, p. 3) etc.

Alt motiv pentru care chiar și termenii cu sensurile efemere trebuie înregistrați în „arhivă" este că, după un număr de ani, un termen (rar ca semnificație) poate „reveni". Vom ilustra acest caz cu un sens legat de modă al substantivului *știucă* : „încălțăminte, cu vîrf foarte ascuțit", sens apărut prin analogie cu botul ascuțit al știucii, dar neînregistrat în nici un dicționar al limbii române. Acest înțeles era prezent în limba vorbită acum cca. 20 de ani, cînd erau la modă astfel de pantofi, și a fost înregistrat în presă : „Sandu a fost sfătuit de croitor să-și comande la prietenul lui de vis-à-vis și o pereche de *știuci*" (Sc. 7 I 1961, p. 2). Astăzi, revenind aceeași caracteristică a modei la pantofi, în limba vorbită, mai întîi a persoanelor care au „prins" moda de acum 20 de ani și, apoi și a tinerilor, a reapărut și sensul menționat mai sus.

De altfel nici un cercetător al istoriei limbii în general și al istoriei lexicului în special nu va neglija chiar și acele „hapax legomenon", cuvinte cu o singură înregistrare, pentru că, cu timpul, ele pot să se răspîndească sau să-și dezvolte familia de cuvinte. Ne vom limita la un simplu exemplu în acest sens. În 1978, s-a utilizat în Sc. din 2 III, p. 3, un cuvînt nou care reprezenta o nouă cucerire a științei din domeniul biologiei — cuvîntul *cloning*, de origine și cu formă engleză : „Obsedat de ideea morții, un milionar excentric din California concepe proiectul fantastic de a deveni, într-un anumit sens, nemuritor cu ajutorul ultimelor cuceriri ale biologiei. Este vorba de așa-numita ipoteză *cloning* — operațiune prin care nucleul unui ovul prelevat de la o donatoare este înlocuit cu nucleul provenind din organismul altei persoane ; prin reinplantarea în organismul donatoarei s-ar produce un nou individ, identic din punct de vedere genetic cu persoana care a furnizat noul nucleu". Trei ani mai tîrziu, în același ziar, am întîlnit alți doi membri ai familiei de cuvinte respective (*clon* și *clonaj*), de data aceasta adaptați la sistemul morfologic al limbii române : „De multă vreme biologii se preocupă de *clonaj* — obținerea de organisme identice din punct de vedere genetic pe cale asexuată. Pînă nu de mult *clonajul* a reușit numai în ce privește experiențele întreprinse pe organisme simple. Acum savanții elvețieni au izbutit să realizeze *cloni* (exemplare absolut identice) de mamifere, mai precis de șoareci. Utilizînd celule de embrioni, ei au obținut trei șoareci absolut identici. *Clonajul*, realizîndu-se cu ajutorul nucleelor celulelor embrionare și nu ale celulelor mature, rămîne în continuare deschisă întrebarea dacă este posibilă obținerea de *cloni*, pornindu-se de la celule de șoareci maturi sau de alte mamifere, inclusiv homo sapiens. Interesul practic al acestui gen de experiențe constă în speranța cercetătorilor de a dezvolta pe scară largă producția de rase prețioase de animale domestice" (Sc. 8 II 1981, p. 5). De remarcat că primul termen (și verbul *clone*) este atestat din 1970—71 în BD, iar subst. *clone* este înregistrat în PR cu mențiunea „sec. XX". Datarea în limba română a primului termen, în special, con-

siderăm că este concludentă pentru stabilirea vitezei de „penetraţie" a unor neologisme, mai ales dintre acelea devenite internaţionale cum este cazul acestuia.

4. Arhiva lexicală va putea funcţiona ca un izvor din care se alimentează atît dicţionarele explicative şi normative (în care însă se vor introduce cuvintele noi după o severă selectare, reţinîndu-se numai cele cu atestări numeroase, care-şi dovedesc vitalitatea, care şi-au făcut un anumit stagiu în arhiva lexicală, deşi se ştie cît este de dificil să se stabilească „pragul" între cuvintele „stabile" şi cele trecătoare), cît şi dicţionarele speciale (de botanică, de medicină, de agricultură, de mecanică etc.). Instrument de informare şi de documentare [16] pentru aducerea la zi (preredactarea [17] altor dicţionare), arhiva are, pe lîngă rolul pragmatic menţionat, un rol ştiinţific deosebit de important pentru înţelegerea profilului lexical al limbii la un moment dat, pentru alcătuirea unei istorii a vocabularului limbii române şi înţelegerea liniilor de dezvoltare ale formării cuvintelor în limba română, în general ca sursă de studii lingvistice. [18]

5. În concluzie, decalajul dintre bogăţia lexicală determinată de explozia informaţională actuală şi înregistrarea sa — cu o anumită întîrziere — în dicţionare, poate fi diminuat cu ajutorul unei arhive lexicale ; aceasta este capabilă să cuprindă şi, în acelaşi timp, să surprindă vocabularul limbii române în e v o l u ţ i e, consemnînd atît cuvintele fixate în limbă, cît şi pe cele care, deşi nu au căpătat o consacrare, circulă sau se utilizează în scris şi/sau în limba vorbită.

Această arhivă — tezaur al limbii din zilele noastre [19] — va răspunde unor obligaţii dictate de stadiul actual al ştiinţei limbii şi se va înscrie în efortul general al lingviştilor români de a aprofunda studiul limbii române de astăzi.

ABREVIERI

— BD — Clarence Barnhart, Sol Steinmetz, Robert K. Barnhart — *The Barnhart Dictionary of New English since 1963*, Brounville, [1973].
— DEX — *Dicţionarul explicativ al limbii române* (conducătorii lucrării : Ion Coteanu, Luiza Seche, Mircea Seche), Bucureşti, 1975.
— DLR Cont. — Vasile Breban, *Dicţionarul limbii române contemporane*, Bucureşti, 1980.

[16] Din acest punct de vedere sînt semnificative cuvintele lui B. Quemada : „L'accord est maintenant général pour reconnaître que le véritable *Trésor de la langue française* ne sera pas l'ouvrage imprimé mais l'immense ensemble documentaire réuni" (*Proceedings...*, p. 112).

[17] Vezi Jean et Claude Dubois, *Introduction...*, p. 20.

[18] Vezi *op. cit.*, p. 110 ş.u.

[19] De menţionat că în banca de date fono-morfo-semantice a limbii române (BANDASEM), inventarierea are în vedere întregul lexic al limbii române cuprins în diverse opere lexicografice (vezi Ion Dănăilă şi Radu Michăescu în LP 5/1980, în special 4.4. şi 4.5., p. 473).

— DMC — P. Gilbert, *Dictionnaire des mots contemporains*, Paris, 1980.
— DMN — P. Gilbert, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, 1971.
— DN_1 — Fl. Marcu, C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, București, 1961.
— DN_3 — Fl. Marcu, C. Maneca — *Dicționar de neologisme*, ed. a III-a, București, 1978.
— FCI — Fulvia Ciobanu, Finuța Asan, *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, *Compunerea*, București, 1970.
— IB — „Informația Bucureștiului", ziar al Comitetului Municipal al P.C.R. și al Consiliului Popular al Municipiului București.
— LR — Limba română, București, 1952.
— RI — „România liberă", Cotidianul Consiliului național al Frontului unității socialiste.
— Sc. — „Scînteia", Organ al Comitetului Central al P.C.R.
— SCL — Studii și cercetări lingvistice, București, din 1950.

Benjamin Franklin în cultura și literatura română (II)*

ADRIAN MARINO
Filiala Cluj-Napoca

Toate acestea sînt fără îndoială foarte exacte dar nu explică pe deplin marele succes al lui Franklin în sferele publicistice și literare. Adevărul este că într-o fază de dezvoltare fără precedent a publicațiilor românești, exemplul „almanahului" — creat și teoretizat de Franklin — constituie pentru pionierii presei noastre de popularizare unul din factorii hotărîtori de imitație și emulație. „Almanahul" aduce o perfecționare și diversificare a vechilor calendare, bine cunoscute și în cultura noastră [42]. El cuprinde date, măsuri și tabele utile, o varietate mult mai mare de materii, prin introducerea unui bogat capitol cultural-educativ în forme accesibile, delectabile, paraliterare : multă anecdotică, facețiii și proverbe cu poantă satirică, povești și snoave, dar și mici articole de popularizare și informare culturală, istorică, geografică, științifică, economică și practică. În concepția lui Franklin, *Poor Richard's Almanack* este : „a proper Vehicle for conveying instruction among the common people, who bought scarce any others Books", în care scop se va sili să-l facă „both entertaining and useful". Filozofia de bază este „binele public", „the publik Good". Pentru contemporani, acest *Poor Richard's Almanack* constituia „the Farmer's Philosopher, the Rural Sage, the Yeoman's and Peasants' Oracle" [43]. Formula a fost găsită : un ghid prin definiție practic de informare și cultivare, un instrument de largă popularizare în spiritul noii ideologii de educare colectivă.

Deși tema n-a fost studiată încă integral și în adîncime, iar observațiile noastre se mărginesc deocamdată doar la unele sugestii, se poate afirma că Benjamin Franklin a inspirat și stimulat — uneori în mod direct — întemeierea și răspîndirea almanahurilor românești în perioada 1840—1860. Cel puțin în cazul lui M. Kogălniceanu această influență este evidentă. Titlul însuși al *Almanahului de învățătură și petrecere*, editat începînd din 1842, nu face decît să reia, mai bine spus să localizeze, deviza lui Franklin *entertaining and useful*, variantă modernă a clasicului *utile dulci*. În acest prim almanah editorul publică și o scurtă prezentare biografică, *Ceva despre Franklin*, dovadă de

* Prima parte a articolului a apărut în *Limbă și literatură*, I, 1981, pp. 42—51.

[42] Mircea Tomescu, *Calendarele românești*, 1733—1830 (București, 1957).

[43] Cf. Bruce Ingham Granger, *Benjamin Franklin, An American Man of Letters*. (Ithaca, New York, 1964), pp. 51—53, 74 ; Richard E. Amacher, *Benjamin Franklin* (New York, 1962), pp. 51—66.

înrîurire imediată : „Puțin după întoarcerea sa în patrie, el publicase almanahul său numit Bunomul Rihard, pe care nimene de atunce n-au putut întrece nici schimba". Concepția acestei spețe publicistice reia, în esență, programul iluminist, inclusiv al lui Franklin : „Misia almanahurilor, cartea cea mai poporală în toate țerile, este de a lumina și a moraliza", știut fiind că „jurnalismul trebuie să ieie după pilda lui Franklin" [44]. Despre „călindare" se ocupă în aceeași epocă și în același spirit, între alții, G. Săulescu și G. Bariț, editorul unui *Călindar pentru poporul românesc* (1852—1865) care chiar citează pe Franklin într-un articol [45]. Concepția sa despre calendare [46] presupune, fără îndoială, și o astfel de înrîurire. În aceste *Almanahuri* și *Calendare* publică mulți din scriitorii epocii. Printre ei și C. A. Rosetti care pregătea, la 30 iulie 1851, „un articol pentru călindarul anului viitor : o mică legendă despre Franklin" [47]. Știre de verificat, dar încă un indiciu sigur de temă atractivă, mereu de actualitate. Dovadă că un articol comemorativ mult posterior din *Amicul poporului. Calendar pe anul comun 1930* (Sibiu, p. 60) își face încă un titlu de glorie de a fi publicat la timpul său — după *70 de ani!* — pe Franklin care „a dat sfaturi ani de-a rîndul, a îndemnat pe țăranii noștri la cumpătare, la lupte împotriva beuturilor spirtoase, la cruțare, la omenie..." [48]

Această formă de cultură de masă specifică nivelului și orientărilor secolului al XVIII-lea prezintă în cazul lui Franklin și particularitatea de a fi fost concepută, scrisă, tipărită, difuzată și comercializată de una și aceeași persoană. Ceea ce face ca Franklin să dobîndească o mare popularitate nu numai ca înțelept și autor, dar și ca editor-tipograf. Și aceasta, în primul rînd, chiar printre tipografii români ai epocii, de-a dreptul entuziasmați că profesiunea lor a produs o astfel de celebritate mondială (M. Kogălniceanu introduce clișeul unei tipografii în *Almanahul* său din 1842). Mărturiile timpului vor vorbi deci, nu o dată, de un adevărat cult pentru „morala practică a liberatorului Americii, eșit din condiția uvrierilor tipografi", cum se exprimă Heliade Rădulescu în 1860 [49]. Opera tipografului Franklin va fi deci îmbrățișată cu entuziasm și dată ca exemplu de solidaritate tipografilor români : „La uvrierii dar tipografi ne adresăm cu operele lui Franklin ce a ieșit din rangurile lor. Lor le aducem aminte că un uvrier tipograf a liberat America și că pînă a ne libera de tirani, cată mai întîi a ne libera de vițuri". „Aveți cu un cuvînt pe Franklin înaintea voastră", cum sună și prefața la un *Vocabular de morală sau Bune Consiliuri trase din sapiența tutulor na-*

[44] Mihail Kogălniceanu, *Calendarele anului 1855. Jurnalismul românesc în 1855*, în : *Opere* (București, 1974), I, p. 333, 342.

[45] [G. Bariț], *Caracterul prădătorilor*, în : *Foaie pentru inimă, minte și literatură*, nr. 51/22 decembrie 1847, p. 414.

[46] George Em. Marica, *George Barițiu, editor și redactor al „Călindariului pentru poporului românesc"* (1852—1865), în : *Studii de istoria și sociologia culturii ardelene din secolul al XIX-lea* (Cluj-Napoca, 1978), II, pp. 38—88.

[47] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ed. Marin Bucur (Cluj, 1974), p. 319.

[48] Cf. Elena Dunăreanu, *Op. cit.*, p. 54.

[49] Cf. Ioan Comșa, *Op. cit.*, p. 38.

ţiunilor, anexat la sfîrşitul ediţiei a doua de *Opere alese* de I. M. Rîureanu [50]. În sfîrşit, realizările lui Franklin la Boston şi Philadelfia sînt deajuns de bine cunoscute şi în ţară ca spiritul său de asociaţie să inspire şi unele iniţiative sindicaliste tipografice româneşti. Printre acestea pe ale lui Petre Ispirescu, stimulat, dar şi ironizat cu acest termen de comparaţie pentru mulţi încă strivitor : „Cînd se întîmplă de eram mai mulţi împreună — notează în *Jurnalul* său la 28 august 1868 — şi provocam o unire între lucrători, să pună toţi ce vor putea şi să formăm o tipografie în asociaţie, sau îi îndemna la alte fapte, ei, în derîndere şi pe sub ascuns, mă numea Franclin al României" [51]. Ideea putea, într-adevăr, să entuziasmeze spiritul solidarist al oricărui tipograf autodidact.

Patriot şi om politic, spirit civic şi „economic", inventator, editor şi tipograf, Benjamin Franklin rămîne în conştiinţele româneşti (ca peste tot dealtfel) mai ales ca „învăţător" popular. Imaginea corespunde din plin preocupărilor şi valorilor educative ale epocii, de unde şi succesul unei filozofii elementare întemeiate pe bun simţ, tendinţe naturale şi ideea „omului comun". Antropologie şi „pedagogie" vădit iluministe ce aveau ca obiectiv instruirea maselor, „luminarea", alungarea „neştiinţei" [52] în toate categoriile de cetăţeni, cărora Franklin le oferă nu numai un exemplu personal, dar şi o metodă, un mic „sistem", o „reţetă" de înţelepciune şi de morală practică. Nimic deci de mirare că într-o fază de mare răspîndire a manualelor educative (patriotice, civice, morale), scrierile reprezentative de acest tip ale lui Franklin au fost efectiv citite, traduse, comentate. S-a putut chiar vorbi — cu deplină îndreptăţire — de un adevărat „moment" Chesterfield-Franklin, în cultura noastră după 1834 [53]. Argumentul hotărîtor nu este însă frecvenţa şi republicarea unor traduceri, ci în primul rînd răspîndirea şi consolidarea unei imagini specifice. Asimilarea lui Franklin merge în adîncime, ea se produce la un nivel de reflexie morală iluministă şi pedagogică. Numele său este asociat în mod direct şi pe această latură eforturilor de regenerare şi adîncire ale conştiinţei româneşti moderne.

Concepţia lui Franklin oferă numeroşilor admiratori români toate elementele unei receptări imediate şi fecunde într-o formă organizată, limpede şi imediat accesibilă. Înţeleptul american este autorul „planului de înfrumuseţare morală" [54]. El s-a ocupat „cu întocmirea unui plan de educaţie potrivit cu starea locului", idee centrală a primelor traduceri ca şi a celor dintîi „biografii" ce-i sînt consacrate. Stilul şi orientarea acestor texte este încă o dată tipic iluministă : „Dorind a da la lumină şi a împrăştia între popor învăţăturile de moral şi de conduită,

[50] Franklin, *Op. cit.*, pp. 115—117.

[51] *Documente şi manuscrise literare*, ed. Paul Cornea şi Elena Piru (Bucureşti, 1969) II, p. 143.

[52] George Em. Marica, *Op. cit.*, p. 45. Ion P. Condiescu adoptă ca epigraf al conferinţei sale acelaşi principiu iluminist al lui Franklin : „Ignoranţa este cea mai mare nenorocire a popoarelor" (p. 5).

[53] Alexandru Duţu, *Les Livres des sagesse dans la culture roumaine* (Bucureşti, 1971), p. 63.

[54] *Planul de înfrumuseţare morală a lui Benjamin Franklin*, în : *Vestitorul bisericesc*, I (1839), p. 5.

care de multă vreme era obiectul meditațiilor lui a publicat în anul 1732 almanahul Bunului Rișard, în care rezonul și adevărul se înfățișează cu cea mai mare simplitate, după aceea a publicat o altă cărticică intitulată *Drumul norocului (The Way to Wealth,* n.n.), care cuprinde o minunată scriere asupra economiei publice și private"[55]. Reține atenția în aceeași ordine de idei și faptul că „Franklin pătrunde cu lămurire viața omului și inima sa cea nobilă nu are alte dorințe decît binele omenirei. El și-a urzit o sistemă de filosofie care va fi trainică". Acest umanitarism patriotic și cultural unește eficacitatea metodei de popularizare cu atracția stilului, detalii la care contemporanii se arată nu mai puțin deosebit de atenți : „Nime nu cunoaște mai bine metodu a desvălui învățătura de moral, a o aplica spre îndatoririle prieteniei și ostenelile sie folositoare și patriei. Nimic nu este mai plăcut decît citirea proverbelor (zicătorilor lui Moșu Rișar)"[56]. Primele *Opere alese* sînt inspirate de același scop educativ, de altfel mărturisit. Prefața se adresează *Către Copii studioși* și ea cuprinde un întreg „program" pedagogic popular pus sub emblema Franklin, evocat într-o adevărată apoteoză : „A împlini o educație solidă învățînd morala sau cunoștința moravurilor celor bune este, amații mei copii, scopul cărții ce pun în mîinile voastre. E o traducție din cele mai alese opere morale ale lui Beniamin Franklin, cel mai moralizat dintre oamenii secolului din urmă. Socrat al timpilor moderne și următorul fidel al învățăturilor lui Christ".[57]

Ne aflăm într-o epocă în care astfel de mesaje ating corzi sufletești și intelectuale foarte sensibile, nu numai în public dar și la scriitorii și animatorii culturali care propagă același program. Ion Heliade Rădulescu, între alții : „Opuscula sub titlu de *Opere alese ale lui Franklin* este o scriere de morală ce orice nație civilizată se întrecu a o traduce spre a-și dota limba".[58] Traducerile lui I. M. Rîureanu au avut o mare răspîndire. Ele sînt reproduse fragmentar în numeroase publicații[59], amintite cu mari elogii pînă la începutul secolului XX, deoarece filozofia practică a lui Franklin este „arta de a face binele". Motiv pentru care volumul de *Opere alese* ar fi „meritat să fie tipărit și trimis prin toate comunele ca învățătorii și preoții să le citească țăranilor cel puțin de două sau de trei ori în fiecare an, căci acestea le-ar fi putut aduce tot atîtea foloase ca și evanghelia care se citește în fiecare săptămînă în biserică".[60] N. Iorga își amintește că prin 1880—1890 „nenea Richard" se împărțea la premii școlare, inițiativă apreciată ca fiind pe deplin îndreptățită. Definiția repetă o întreagă imagine românească preconstituită : „Omul celor mai îndrăznețe concepții și celor mai smerite invențiuni de folos general, acela al celui mai mare rol și al celei mai modeste vieți", „om complet" ce „făcea de toate", care „a ajuns la o

[55] *Oarecari aduceri aminte...*, p. 77.
[56] *Franklin*, p. 404.
[57] I. M. Rîureanu, Franklin, *Opere alese*, ed. II, p. 10.
[58] Cf. Ioan Comșa, *Op. cit.*, p. 38.
[59] *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, 1959—1918, I, p. 115.
[60] Ion P. Condiescu, *Op. cit.*, p. 16, 17.

filosofie practică". „Franklin într-o formă patriarhală a spus lucruri minunate".[61] Este imaginea omului exemplar, întruparea idealului de umanitate, care începuse să circule de fapt cu opt-nouă decenii în urmă: „...Bărbat renumit în zilele noastre pentru virtuţile şi moralitatea sa..." [62], „el voi a fi omul preceput, înţelept, ori a se destinge prin virtute..." [63], iată de ce „Franklin este un model, ce nu se poate studia şi admira de ajuns." [64]

Toate aceste elemente determină răspîndirea şi în conştiinţele româneşti a unui adevărat „cod" de virtuţi elementare, expresie a unui moralism „rustic", „primitiv" (păstrăm ordinea din *Autobiography*: cumpătare, tăcere, ordine, hotărîre, economie, muncă, sinceritate, dreptate, moderaţie, curăţenie, linişte, castitate, smerenie), conform portretului moral recunoscut lui Franklin la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, inclusiv în Franţa.[65] Detaliu de reţinut, deoarece acest catehism al libertăţii, moralităţii, fericirii şi utilităţii pătrunde în cultura românească în primul rînd prin filieră franceză. Participarea la „mitul" etic de proporţii europene al „acestui Erou în fapte virtuoase" [66], care „se avîntă la demnitate şi onoare şi pretutindeni îl însoţia stima (cinstea) oamenilor" [67] se traduce prin cîteva acţiuni tipice de popularizare. Mai întîi, o largă publicitate tabelului celor 13 (sau 14) virtuţi necesare perfecţiunii morale, „planului de 24 de ore ale zilei", „îndreptarul de educaţiune proprie, pe care Franklin l-a lăsat următorilor săi".[68] Este, fără îndoială, cel dintîi catehism de morală laică, de largă răspîndire, pe care-l asimilează cultura română. O bogată selecţie de sentenţii şi cugetări, răspîndite în numeroase foi ale epocii, fac parte dintr-un bogat fond aforistic clasico-iluminist, care ar merita o cercetare atentă, în perspectiva istoriei mentalităţilor. În baza sa se poate reconstitui cu uşurinţă, fiind exprimat într-o formă concentrată, idealul etico-social al unei întregi epoci.[69] Larga răspîndire a micilor povestiri autobiografice moralizante, de tipul *Fluerul* (de care am amintit [70]), consolidează într-o zonă paraliterară aceeaşi etică practică. Orientarea sa iluministă se traduce şi prin numeroase sfaturi şi instrucţiuni pedagogice, metode de lectură etc. [71] În sfîrşit, o frecventă interpretare politico-militantă a

[61] N. Iorga, *America şi Românii din America* (Vălenii de Munte, 1930), p. 151, 249—252.

[62] Cf. Paul Cernovodeanu-Ion Stanciu, *Imaginea lumii noi în Ţările Române şi primele lor relaţii cu Statele Unite ale Americii pînă în 1859* (Bucureşti, 1977), p. 141 (text din 1855—1856).

[63] *Din sicriul de aur al lui Franklin*, p. 55.

[64] I. M. Rîmniceanu, cf. Ion P. Condiescu, *Op. cit.*, p. 23.

[65] A. O. Alridge, *Benjamin Franklin et ses contemporains français* (Paris, 1963), p. 10, 13—14, 16, 45—48.

[66] *Oarecare aduceri aminte...*, p. 77.

[67] *Din sicriul de aur al lui Franklin*, p. 53.

[68] *Curierul românesc*, 20/1848, p. 55; *Din sicriul de aur...*, p. 57—60, 63.

[69] De ex., *Calendar pentru poporul românesc* (Iaşi, 1844), p. 110; *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, XIV (1851), p. 392; *Din sicriul de aur...*, p. 55 etc.

[70] Vezi şi Paul Cernovodeanu-Ion Stanciu, *Op. cit.*, pp. 103—104.

[71] *O scrisoare a lui Franklin*, în: *Foaia pentru toţi*, I, 26, 18 iunie 1897, p. 204.

unor „poveți" și „pilde", prin aluzii transparente la situația și condiția poporului român. Asuprit și sărac, deci fără independență morală și națională — căci „un sac deșert cu greu se ține în picioare" — el este îndemnat nu la speranța goală a „unor vremi mai fericite", ci în primul rînd la fapte capabile să realizeze efectiv această speranță.[72] Stilul de parabolă aparent inocentă și anecdotică este cultivat mereu, inclusiv în articole politice polemice împotriva absolutismului austro-maghiar : „E peste putință să nu ne aducem aminte... și de vorba lui Franklin cînd vedem cele ce se petrece în viața publică a regatului ungar, unde în timpul celor din urmă cîțiva ani s-au aruncat la magazia de vechituri atîta sumedenie ce-i drept nu de haine, ci de oameni".[73]

Sensul patriotic, infuz sau declarat, al tuturor acestor teze, învățături și exemple pare în cele din urmă să predomine și să îndemne la elaborarea unui adevărat program de acțiune. Este unul din aspectele cele mai caracteristice ale recepției românești a lui Benjamin Franklin, asimilat și interpretat tot mai mult în presă, cel puțin pînă la Unire, ca un adevărat mentor de civism și iluminism național românesc. Două texte exprimă poate cel mai limpede această mentalitate activistă. Unul aparține lui Gr. H. Grandea, pe marginea primei traduceri a *Operilor alese* ale „marelui cetățean al Statelor Unite" : „Numai cînd cugetăm la binele ce au produs în Statele Unite înțeleptele sfătuiri ale lui Franclin, înțelegem cît sînt de necesare asemenea scrieri din pana bărbaților patrioți și luminați, scrieri cari se adres la popor și cari țintesc la cultura, libertatea și bunul lui traiu". De unde și concluzia practică, de imediată utilitate : „Cetățeanul Americei, vorbind colonilor lui Aurelian, în limba lor, cine știe dacă nu va deștepta întri înșii dorința d'a reda patriei lor Vasgingtoni și Franclini." [74] Prestigiul acestor mari exemple nu inhibă, după cum se constată, ci dimpotrivă, emulează. Al doilea comentează inițiativa lui Franklin, „unul din cei mai iubitori ai înălțării și luminării poporului", de a întemeia un gimnaziu. Exemplul său trebuie să determine și strîngerea donațiilor pentru gimnaziul din Brad. Apelul are un accent patetic care dă întreaga măsură a acestor aspirații : „Oare, frați Români, aceea ce un singur om, Franclin, a putut face înainte de asta cu vreo 150 de ani, noi atîția Români să nu putem face toți laolaltă...? Doar, ne dovedim și noi, măcar cîteva mii de inși, cît un Franclin american !" [75].

Spiritul patriotico-moralizant este atît de puternic încît asimilarea în sens etic a învățăturilor lui Franklin cuprinde și preocupările predominant economice. Fapt evident îndeosebi printr-o notabilă translație semantică, de la „norocit" (în sens material, practic), la „fericit" (în sens predominant moral), precum la I. M. Rîureanu : *Știința bunului*

[72] *Caracterul prădătorilor*, p. 414.

[73] Ioan Slavici, *Oameni vechi și haine nouă*, în : *Lupta*, IV, 4, 6, 19 ianuarie 1910.

[74] [Gr. H. Grandea], *Cronică*, în : *Albina Pindului*, I, 11, 15 noiembrie 1868, p. 265.

[75] *Gimnaziul lui Franklin*, în : *Libertatea* (Orăștie), VI, nr. 4, 13/26 ianuarie 1907.

Richard, sau calea către fericire [76], sau într-un titlu ca acesta din aceeaşi perioadă : *Sciinţa lui Riku cel păţit sau calea către fericire de Franklin* de Varahil Latesiu (Iaşi, 1864). Ceea ce dovedeşte că „avuţia" devenise sinonim cu „fericirea", de vreme ce formula *The Way to Wealth* este tradusă prin „calea către fericire", transformată într-un mic manual de fericire perfectă. *Arta d-a avea visuri plăcute* (republicată de cel puţin patru ori [77]) constituie — între altele — unul din capitolele aceleaşi „căi" spre fericire. De altfel şi unele prelucrări rezumative ulterioare ale *Autobiografiei* urmăresc acelaşi obiectiv etico-educativ esenţial : *Cum ajunge cineva om (după autobiografia lui Franklin)* de G. Aslan (Bucureşti, 1908). Stilul etico-edifiant se păstrează neschimbat pînă tîrziu, în epoca modernă, prin titluri care repetă epoca de pionierat, semn de constituire al unei adevărate tradiţii. Deci, din nou *Calea spre fericire sau Ştiinţa bunului Richard.*[78]

Deosebit de semnificativă este şi orientarea utilitaristă a acestei etici, care primeşte şi o accentuată nuanţă „naţionalistă". Ea răspunde în întregime aspiraţiilor tinerii mici burghezii române în plină dezvoltare, care găseşte în filozofia elementară dar eficientă a lui Franklin un adevărat „manifest" sau manual al spiritului de întreprindere, al activităţii economice şi „îmbogăţirii", în limbajul epocii a „norocului". *The Way to Wealth* se transformă în consecinţă în *Drumul norocului,* „o minunată scriere asupra economiei publice şi private" [79], pe măsura micului comerţ şi artizanat românesc din prima jumătate a secolului al XIX-lea. *Advice to a young tradesman* (1784) devine la rîndul său *Povăţuirea lui Franklin către un tînăr negutitor* [80], una din „poveţile lui Franklin" — se intitulează *Sfătuiri către un lucrător sau muncitor* [81], în timp ce *Blănarul bătrîn Richard sau mijlocul de a se înavuţi* are o destinaţie de-a dreptul patriotică : „Pentru noi românii învăţăturile cuprinse aici sunt chiar de folos [82]". Sau : „O traducere bună a aceluiaşi (...) în limba română ar revărsa mult folos în popolul nostru." [83]

Este evident că totalitatea traducerilor *Meşteşugului prin ajutorul căruia fiecare poate avea tot d'auna buzunarul plin de bani* (de care am amintit) sînt concepute şi asimilate în acelaşi spirit de muncă şi „chiverniseală". Îl vom regăsi deci neschimbat şi mai tîrziu în acelaşi stil educativ-propagandistic prin mici iniţiative editoriale, spontane, artizanale şi ele, într-o sferă de mic-burghezie provincială sau marginală, în broşuri şi conferinţe modeste, dar care răspundeau unor necesităţi reale : *Sciinţa lui Moş-Albu, Meşteşugul de a face stare (Drumul la California),* traducere de Ioan N. Licu (Botoşani, 1890), sau expune-

[76] Franklin, *Opere alese...*, pp. 23—38 ; reprodus în : *Gazeta Transilvaniei*, LIII, nr. 136 şi 142/1890.
[77] *Bibliografia relaţiilor...*, p. 115.
[78] *Opere* (Bucureşti, 1933), p. 37—58.
[79] *Oarecare aduceri aminte din Biografia lui Veniamin Franklin*, pp. 76—78.
[80] *Vestitorul românesc*, nr. 2/1840, p. 39 ; despre apologia comerţului în acelaşi spirit, în publicaţiile lui G. Bariţ, cf. şi George Em. Marica, *op. cit.*, p. 49.
[81] *Învăţătorul satului*, 15/15 iulie 1845.
[82] *Învăţătorul poporului*, 11/22 iulie 1848, p. 43.
[83] *Din sicriul de aur al lui Franklin*, p. 63.

rea despre *Franklin comersant*, care „vedea în muncă și instrucție legea supremă, salvarea și puterea societăților moderne", cum aflăm dintr-o conferință din 1904 de Ion P. Condiescu. [84] Definiția este reluată cu valoare de exemplu, sub deviza „profit și pierdere", și în primele decenii ale secolului nostru de Alexandru I. Botez : *Benjamin Franklin. Viața și Opera* (București, 1933). Numele său este strîns asociat spiritului de inițiativă și liberalismului economic propagat cu exemple americane încă din perioada începuturilor sale românești : „Sfaturile lui Franklin vor fi înțelese și urmate de fiii acelui popor care se distinge prin o mare aplicație la comerciu și industrie." [85] *America vis-à-vis cu România* de Alexandru Cantacuzino (București, 1876) reprezintă un text deosebit de caracteristic al acestei tendințe.

Specific franklliniană este mai ales relația directă dintre virtuțile eticii protestante, munca și economia, și „îmbogățire", recompensă justificată, valorificată moral. Marele număr de „sentențiii și cugetări" ale lui Franklin pe tema muncii, stăruinței, economiei, din publicațiile noastre, traduc o adevărată stare de spirit cu valoare de ideal. Este greu de dovedit impactul real al acestei predici activiste, dar istoria ideilor și a mentalităților nu poate să nu-i rețină frecvența publicistică. Textele sînt de tipul : „Foamea se uită la ușa omului muncitor, dar nu îndrăznește să intre înăuntru" [86] sau : *Măestria de a se feri de răul sărăciei sau trei serioase : agonisește, reține (conservează), convîrtește ! Testamentul a unui tată către fiul său* de Petru Lupulov (Buda, 1846), prelucrare condensată a principiilor lui Franklin : muncă, hărnicie *(industry)*, cumpătare, economie *(frugality)*, foarte răspîndite în special în Transilvania după 1845. [87] Traducerea *Operelor Alese* de Franklin de I. M. Rîureanu are ca motto tocmai aceste virtuți : „Totul depinde mai ales de două principii *Travaliu și Economia*". Principiul *Time is money* începe dealtfel să circule și la noi, sub forma *Vremea este bogăție* încă din perioada primelor traduceri [88], nu lipsit și de serioase implicații laice : critica enormei pierderi de timp din cauza numărului excesiv de sărbători religioase. [89] Tenacitatea cu care este reluat, popularizat și elogiat acest catechism moral al activității rentabile este deosebită : „Franklin, filozoful adînc, desăvîrșit model de economie, adevăratul prieten al omenirii" ne învață *Cum putem face avere. În cinci lecțiuni*. Iată „chipul cum să găsim bani mulți acolo unde nici nu bănuim" : „I, Timpul este bani ; II, economia este bani ; III, regula în cheltuială este bani ; IV, sîrguința la muncă este bani ; V, exacitatea este bani". [90] Articolele și conferințele de popularizare reiau mereu

[84] *Op. cit.*, p. 19, 21.
[85] [Gr. H. Grandea], *Op. cit.*, p. 264.
[86] *Calendar pentru poporul românesc* (Iași, 1843), p. 98.
[87] Numeroase și documentate referințe la : G. Zane, *Despre regulile unei bune conduite în viața economică*, în : *Studii* (București, 1980), pp. 344—357.
[88] *Mijloc a te îmbogăți*, în : *Mozaicul*, 1, 3 octombrie 1838, p. 15—16.
[89] [G. Bariț], *Despre calendar*, în : *Calendar pentru poporul românesc* (Brașov, 1855), p. 46.
[90] *Foaia pentru toți*, 1, 25 decembrie, 1896, pp. 2—3.

aceste virtuţi" (munca, energia şi statornicia etc.) [91] : „În orice condiţiuni şi la oricine vei lucra, lucrează ca în propria ta întreprindere".[92] Fenomen de idealizare al spiritului de mică întreprindere chiar şi în plină perioadă de ascensiune capitalistă.

*

Că este vorba, în esenţă, în cazul lui Franklin, de un adevărat „mit" popular, fie şi de proporţii restrînse, dar care ilustrează aspectul poate cel mai profund al prezenţei sale în cultura română, o dovedesc cel puţin patru categorii de fapte grupate într-o adevărată schemă portretistică morală şi culturală. Mai întîi elementele unui portret idealizat, stilizat în sens simbolic :

„Avu un chip nobil, un aer venerabil, un păr alb frumos, înfăţişarea lui era cu gravitate, vorbea cu rezervă şi prudenţă ; duhul lui era pătrunzător şi slobod. În ale sale discursuri politice nu căuta niciodată să facă efect, nu înşira numai vorbe ci rezona".

O altă dimensiune a acestui portret-„model" este universalitatea, cuprinderea şi pătrunderea adîncă a ştiinţelor, cultivarea tuturor activităţilor umane, curiozitatea largă şi profundă, calităţi prezentate hiperbolic, superlativ :

„Nici o dată n-a fost om în lume, care să aibă un geniu mai universal, mai destoinic de înalte gînduri şi de aplicaţii cu multă iscusinţă, în ştiinţe, meşteşuguri şi în politică". [93]

Prima biografie românească a lui Franklin propune dealtfel un portret moral complet şi superlativ, pe care-l vom regăsi în toate definiţiile ulterioare :

„Minteă sa cea ageră pătrundea cu liniştită limpezire legăturile vieţii întru acele mari şi acele mici, fără a să abate vre odată din calea adevărului şi inima sa cea evghenisă îmbrăţoşasă fericirea omenirii. El ş-au fost urzit o sistimă cărea întru a ei aplicaţie (întrebuinţare) s-au arătat a fi cea mai nimerită. Nime nu l-au întrecut în meşteşugul de a dezvălui învăţăturile de moral şi a le întrebuinţa în datoriile prieteniei, în cîştigarea vremii, în norocul facerii de bine, în legătura binelui personal cu acel obştesc şi în rodurile ostenelilor". [94]

La acestea se adaugă efigia sculptată în trăsături clasice, adevărat bust de marmoră al unui înţelept al timpurilor moderne :

„Grecia şi Roma au produs bărbaţi cari prin a lor principii drepte, dragostea patriei şi simplitatea năravurilor au fost razăm şi sporitorii patriei lor. Timpurile nouă, deşi şi sînt aşa de mănoase, în aşa bărbaţi, totuşi de cînd în cînd face a răsări cîte o asemine genie binefăcătoare a omenirei, menit a electriza pe acei amorţiţi şi a-i călăuzi pe calea virtuţei. Unul din aceştia este Franklin... [95].

---

[91] Ion P. Condiescu, *op. cit.*, p. 17.
[92] Alexandru I. Botez, *op. cit.*, p. 10.
[93] *Oarecare aduceri aminte din Biografia lui Veniamin Franklin*, p. 77.
[94] *Biografia lui Franklin*, p. 2.
[95] *Franklin*, p. 403.

În sfîrșit — încă un fenomen tipic de „mit" popular — textele de cea mai mare notorietate ale lui Franklin sfîrșesc prin a căpăta o circulație cvasi-folclorică, paraliterară, la un nivel de paremiologie. Este cazul unor maxime din *Poor Richard's Almanack* și *The Way to Wealth*, traduse chiar și în versuri în stil popular, amestecate în unele manuscrise cu diferite alte maxime, dar și cu proverbe și chiar cu fragmente de folclor religios. Tipic în această privință este ms. miscelaneu 1089 (Biblioteca Academiei R. S. România) : *Virtuțile puse în regulă de Veniamin Franclin* (Gh. Cernătescu, 24 sept. 1863).[96] Faptul că Benjamin Franklin continuă să intre în compoziția unor florilegii de proverbe de uz strict personal, la o epocă atît de înaintată, de netă predominare a tiparului, confirmă o dată mai mult o popularitate de mult apusă în Europa.[97]

Acest aspect popularizat și „folclorizat" al personalității sale se dovedește — de fapt — cel mai viabil. Gustul micilor piese literare de tipul *Bagatelles*, spirituale, franțuzești (*Istoria fluerului* fusese tradusă, de pildă, încă din 1836[98], vor fi fiind și altele) ca și al anecdotelor cu poantă[99], între timp dispăruse. Literatura română depășise această fază. Dar prestigiul omului de stat, omului de caracter și omului de bine se păstrează mereu viu în conștiințe.[100] Franklin corespundea, într-adevăr, unor aspirații civice și morale profunde, oferind un termen exemplar de comparație în cea mai largă sferă a almanahurilor populare, calendarelor și a presei de popularizare.

Se pare că acesta este, într-adevăr, pînă în timpurile cele mai recente, destinul românesc al lui Franklin : evocat și omagiat în permanență ca o mare figură culturală și politică, localizat prin paralele autohtone[101], erou și de romanțări radiofonice, precum a lui Alexandru Voitin, *O convorbire la Passy*[102], îndeosebi în perspectiva bicentenarului revoluției americane. Comemorarea inspiră studii istorico-literare, traduceri de pamflete politice[103], articole de popularizare[104], printr-o binevenită actualizare publicistică mereu și cu simpatie întreținută.

---

[96] *Catalogul manuscriselor românești* (București, 1967), IV, pp. 83—84.

[97] [Francisc] Sarcey, *Convorbiri săptămînale. Înșelători și înșelați*, în : *Foaia pentru toți*, I, 2, 1 ianuarie 1897, p. 3 ; traducerea textului francez — care amintește de voga trecută a lui Franklin — se înscrie în aceeași serie educativă care-i popularizează numele în publicațiile noastre.

[98] *Muzeul național*, I, 22, 22 iulie 1836, p. 78.

[99] De ex., *Toastul lui Franklin*, în : *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 44/1840, p. 352.

[100] *O statuă a lui Franklin la Paris*, în : *Gazeta Transilvaniei*, 194, 2(14) septembrie 1899.

[101] P. Zosin, *Două epitafe ale lui Franklin și al lui Asachi* (text datat 8 iunie 1929), în : *Însemnări ieșene*, I (1938), pp. 518—521.

[102] Ioana Mălin, *La Passy, în martie 1785*, în : *România literară*, 30/24 iulie 1975.

[103] *Benjamin Franklin și idealul independenței*, în : *Secolul 20*, 7/1975, pp. 34—56.

[104] I. Ardelean, *Un mare iluminist american*, în : *Tomis*, 3/1976 ; Ioan Grigorescu, *Bii Franklin, tipograf*, în : *Luceafărul*, 1/5 ianuarie 1980.

Răzvan și Vidra de B. P. Hasdeu

DESPINA SPIREANU
Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"

Vineri, 10 februarie 1867, a avut loc pe scena Teatrului Mare din București, în interpretarea Companiei dramatice condusă de Mihai Pascaly, premiera „dramei istorice naționale în 5 acte" *Răzvan Vodă* de B. P. Hasdeu ; în cursul următoarelor trei decenii, piesa a fost revizuită de autor, nu în sensul modificării, ci al desăvîrșirii structurii ei primordiale.[1]

În contextul general al producției teatrale din epocă, *Răzvan și Vidra* reprezenta o lucrare ieșită din comun ; este normal că, de la apariție și pînă către sfîrșitul secolului XIX, ea nu a putut fi înțeleasă și explicată, stîrnind contestațiile sau perplexitățile cronicarilor dramatici și lipsindu-i adeziunea publicului. De atunci și pînă astăzi, piesa s-a impus însă ca o capodoperă de necontestat a dramaturgiei române cu subiect istoric. Istoria literară poate și trebuie să încerce explicarea acestui fenomen de excepție al beletristicii noastre : este ceea ce ne-am propus, analizînd textul în cadrul contextului evoluției genului în literatura română și în perspectiva experiențelor succesive pe care B. P. Hasdeu le cunoscuse de-a lungul carierei sale de dramaturg.

Pînă la 1862, dramaturgia română cu subiect istoric își conturase deja o tradiție. Un număr relativ mare de piese inspirate din trecut (deși în prezent puțin luate în considerație de istoria literară), concepute după 1850 în special, ilustrau o sumă de trăsături comune. În comparație cu legile genului și cu structurile operelor universale model de același tip produse din antichitate pînă la romantism, aceste trăsături reprezentau o structură aberantă. La nivelul valorii de expresie erau înlăturate atît simbolistica general-umană, cît și autenticitatea istorică și psihologică, înlocuite cu o sumă de precepte etice sau social-politice, a căror coeziune într-o morală unitară a piesei nu parvenea a fi atinsă. La nivelul mijloacelor de expresie : personajele constituiau fiecare simpla acoperire a unei noțiuni social-politice, fără suportul motivației psihologice ; intriga se desfășura prin adiționarea mai multor mobiluri conflictuale, neunificate într-un conflict dramatic unic pe ansamblul lu-

[1] Edițiile succesive ale piesei, reprezentînd fiecare o nouă variantă, punctează fazele esențiale ale acestui proces de revizuire și desăvîrșire a textului : ed. I — în „Perseverența", I, 1867, nr. -ele 6—32, 23 mart.—25 iun., ed. II — București, Tipografia lucrătorilor asociați, 1867 ; ed. III — începînd de la care titlul și subtitlul se modifică : *Răzvan și Vidra. Poemă dramatică în 5 cînturi* — București, 1869 ; ed. IV — București, 1895 ; o variantă parțială, a cîntului II, *Codrul*, este publicată în vol. *Poezie*, București, 1873, p. 68—106.

crării, între care confruntarea politică și peripeția erotică erau nelipsite ; își asocia cu extremă abundență recuzita de tip melodramatic (omoruri, răpiri, identități secrete etc. etc.) și procedeele de „mare spectacol" ; acțiunea devenea, așadar, complicată, neunitară și, cel mai adesea, incoerentă și ilogică ; expresia verbală își depășea atributele de comunicare strict obiectivă acordate ei prin statutul teoretic al genului — îndeplinind un rol de moralizare directă, ea dobîndea caracter discursiv și lua, sub această formă, o pondere disproporționată în comparație cu mijloacele de comunicare specific dramatice (dialog, mișcare scenică, mimică), fără să reușească a se liriciza, ceea ce (comparînd cu unele dintre modelele universale în care expresia verbală de autentic lirism depășește cu mult limitele admise de canoanele teoretice) [2] poate avea drept rezultat practic un spor al tensiunii dramatice efective. Deceniul șapte marchează în evoluția genului — cu încercările nedesăvîrșite, dar notabile ale lui Depărățeanu [3], V. A. Urechia [4], Dimitriadi [5], Bodnărescu [6], și chiar Bolintineanu [7] și N. V. Scurtescu [8] — o tendință spre revizuire și valorificare, prin remodelare, a tradițiilor existente.

Cariera lui B. P. Hasdeu în domeniul dramaturgiei cu subiect istoric se suprapune și se integrează, în partea ei cea mai bine reprezentată, acestei mișcări de reformă a tradiției.

Cultura și concepția literară și dramatică a autorului se conturaseră inițial în mediile sud-rus și, mai cu seamă, polonez. [9] Rezultase de aci putința unei informații vaste și nemediate asupra tuturor epocilor și spațiilor din evoluția creației teatrale europene și înțelegerea implicațiilor multiple ale fenomenului literar : factor de cultură și de afirmare națională, păstrîndu-și, în același timp, specificitatea în contextul celorlalte forme ale conștiinței sociale.

Anterior anului 1862 — cînd a apărut *Răposatul postelnic* [10] — cariera lui Hasdeu număra deja cîteva încercări teatrale, datînd din

---

[2] Tragedia shakespeariană și drama romantică, spre exemplu.

[3] *Grigore Vodă Domnul Moldovei. Dramă în cinci acte și în versuri*, București, 1864.

[4] *Vornicul Bucioc. Dramă istorică în cinci acte*, reprezentată la 28 martie 1867, publicată în vol. V. A. Urechia, *Opere complete. Teatru — Drame*, Seria A, Tomul I, București, 1878, p. 1—150.

[5] *Virtutea străbună. Fapt național în patru părți*, București, 1864.

[6] *Rienzi. Tragedie în cinci acte*, Iași, 1868 ; *Grigori Vodă III*, datînd din 1869, păstrată în manuscris (cf. Aurel Petrescu, *Grigori vodă III. O dramă istorică inedită a lui Samson Bodnărescu*, în *Limbă și literartură*, XVIII, 1968, p. 193—200.

[7] *Mihai Viteazul condamnat la moarte. Dramă în trei acte*, București, 1867 ; *Ștefan Vodă cel Berbant. Dramă în patru acte*, București. 1867 ; *Alexandru Lăpușneanu. Dramă în trei acte și După bătălia de la Călugăreni. Dramă în trei acte și în versuri*, București, 1868 ; *Ștefan Gheorghe Vodă sau Voi face Doamnei tele ce-ai făcut tu jupînesei mele. Dramă istorică în cinci acte*, București, 1868 ; *Publicațiunile literare pe anul curinte. Drame istorice. Șase drame istorice noi*, București, 1868.

[8] *Rhea Silvia. Dramă în cinci acte*, concepută în jurul anului 1868, publicată la București, 1873.

[9] Vezi I. C. Chițimia, *Studiu introductiv* la ed. B. P. Hasdeu, *Ioan Vodă cel Cumplit*, Craiova, 1942, p. XLIII—CL.

[10] În *Din Moldova*, 1862, nr. 6, p. 81—92.

perioada începuturilor sale literare în limba rusă, dintre care ne interesează aici fragmentele de dramă *Domniţa Roxana* şi *Arbore*[11]; atît cît este posibil a deduce din materialul foarte redus care ne-a parvenit, încă din acea perioadă — sub influenţa dramaturgiei romantice polone şi, după opinia noastră, mai cu seamă a capodoperelor dramaturgiei romantice ruse (influenţa nemijlocită a lui Puşkin ni se pare evidentă în fragmentele păstrate) — Hasdeu se orientase spre modelul tragediei shakespeariene.

După stabilirea sa în Principatele Unite, prima manifestare a scriitorului în domeniul dramaturgiei cu subiect istoric, finalizată şi dată publicităţii, a fost „tragedia" *Răposatul postelnic*. Precedată de o amplă „Introducere" teoretică, piesa constituie o delimitare totală, revoluţionară şi acuzat polemică, faţă de tradiţiile acestei categorii de opere în spaţiul românesc. Combătîndu-le şi voind a le contracara, Hasdeu ambiţiona să propună şi să valideze o manieră dramatică nouă, realizată prin contopirea organică a două vechi maniere tragice : a lui Sofocle şi a lui Shakespeare.[12] Astfel, la nivelul valorii de expresie, autorul respingea tendinţa educativă, etică şi politică, pledînd în favoarea amoralităţii artei[13]. El propunea, în schimb, o simbolistică dublă — istorică şi general-umană — şi susţinea, mai cu seamă, autenticitatea imaginii sub dublul aspect al adevărului istoric şi psihologic. Sensul autenticităţii era însă absolut — conformitate totală a imaginii cu „natura" şi „viaţa zilnică"[14] —, creatorul refuzînd să accepte caracterul convenţional al artei ; ceea ce în „tragedie" are tocmai efect contrar : artificialitatea. Personajele sînt construite ca reflex al unei unice dominante psihologice (egoismul, ca trăsătură esenţială a caracterului omenesc), variată în funcţie de condiţia socială a fiecărui individ ; sînt astfel, spre deosebire de tradiţia autohtonă, adevărate caractere, chiar dacă monocorde, şi indică un model nerecunoscut de Hasdeu în *Introducere*, evident însă prin sumedenia de referiri din notele „tragediei" : comedia clasică antică şi modernă ; prin complementaritatea lor — diverse mamanifestări ale aceleiaşi trăsături —, ele recompun o imagine sintetică a umanităţii. După exemplul celor doi mentori proclamaţi programatic şi sub coordonarea autenticităţii absolute, intrigii şi acţiunii li se hotărăsc teoretic două condiţii cu neputinţă de conciliat practic : simplicitatea, tradusă prin adoptarea regulii antice a unităţilor, şi complexitatea, tradusă prin cuprinderea cît mai largă a aspectelor variate ale umanităţii ; aceste condiţii se compromit reciproc, din imposibila lor îngemănare rezultînd, concomitent, insuficienta dezvoltare a conflictului primordial şi multiplicarea mobilurilor conflictuale, în consecinţă, lipsa de unitate reală a acţiunii. Guvernată şi ea de statutul absolutei autenticităţi, expresia verbală era principial privată de orice artificiu estetic

[11] B.A.R., Arhiva B. P. Hasdeu, mapa 5, mss 31 ; E. Dvoicenko, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, 1936.

[12] *Introducerea* la *Răposatul postelnic*.

[13] *Introducerea*, precum şi *Mişcarea literelor în Iaşi*, în *Lumina*, 1863, nr. 2, p. 103—104.

[14] *Introducerea*.

(modernizarea convențional-artistică a limbajului și, mai cu seamă, versificația), în practica creației supralicitîndu-se ceea ce, în conformitate cu modelul shakespearian, putea fi socotit caracteristic naturaleții ei (vorbirea crudă, frustă, incoerența lingvistică) ; rezultatul practic este, din nou, o acuzată artificialitate. Complet antitradițională și șocant inovatoare la toate nivelele și categoriile structurii dramatice, *Răposatul postelnic* este, așadar, nerealizată și imposibil de realizat ca operă de creație, în sine, dar ea reprezintă prima experiență notabilă din cariera de dramaturg a lui B. P. Hasdeu.

La 1863, frondeurul personaj care voise să revoluționeze mișcarea literară românească a fost eliminat din societatea capitalei moldovenești, prin opoziția conjugată a ceea ce reprezenta tradiția și a ceea ce tindea a deveni exponent al inovației : prin opoziția vechilor și noilor generații și patruzecișioptiști, postpatruzecișioptiști și junimiști. Strămutat în București, Hasdeu s-a integrat nebănuit de repede și, pentru început, printr-o conformitate totală, mediului cultural de aici — expresie a spiritului postpatruzecișioptist. Concepția i se modifică radical : susținătorul amoralismului artei din perioada ieșeană devine un fervent promotor al principiului etic, ca o condiție de neînlăturat a spectacolului și textului de teatru [15] ; combatantul pentru apolitismul dramaturgiei cu subiect istoric din perioada ieșeană acceptă fără reticențe implicarea în chestiunile politicii actuale a propriei sale producții *Răzvan și Vidra*.[16]

Cel dintîi rezultat practic al noii sale orientări a fost „schița dramatică" *Domnița Rosanda* — titlul textului definitiv a fost schimbat în : *Femeia* [17]. A doua experiență dramatică esențială din cariera lui B. P. Hasdeu reprezintă o structură radical deosebită aceleia din *Răposatul postelnic* : ea se caracterizează nu prin refuzul elementului tradițional, ci prin încercarea remodelării și revalorificării lui în sens superior ca, în aceeași vreme și cu evidente puncte de tangență, V. A. Urechia prin *Vornicul Bucioc*. Tradiția intră sub incidența unor modele deosebite de acelea de la 1862, ele însele de circulație tradițională în contextul românesc : tragedia clasică și drama romantică franceză. În planul secund al noii maniere hasdeiene sînt însă detectabile reminiscențe ale formulei propuse cu trei ani mai înainte și, mai cu seamă, ale modelului shakespearian. La nivelul valorii de expresie, *Femeia* prezintă un dublu simbol : de natură general-umană, după modelul dramei romantice (superioritatea caracterului feminin, prin sentiment și sufe-

---

[15] Ideea teatrului ca școală etică este, spre exemplu, leitmotivul *Revistei teatrale* pe care Hasdeu o iscălește în *Ordinea* din 1866—1867.

[16] B. P. Hăjdeu, *Doi și trei*, în *Românul*, XI, 1867, 20—21 nov., p. 995—996 ; B. P. Hăjdeu, *Domnule redactore*, în *Românul*, XIII, 1869, 23 febr., p. 185 ; B. P. Hasdeu, *Elementul monarhic în cele 101 Fabule de d. Georgiu Sion*, în *Columna lui Traian*, I, 1870, nr. 9, 30 mart., p. 4 ș.a.

[17] Ed. I — în *Familia*, IV, 1868, nr.-ele 23—37, 1/13 iul.—21 oct./2nov. ; ed. II — în *Calendarul României pre anul 1871 de la Christ*, XIV, 1870, p. 65—86 ; ed. III — în *Revista nouă*, VII, 1895, nr. 10—11, iul.—aug., p. 367—390 ; ed. IV — în vol. de autor *Sarcasm și ideal*, București, Socec, 1897. Piesa a fost scrisă, după opinia noastră, în cursul anului 1865 și a fost reprezentată în premieră la 26 ianuarie 1867.

rinţă, asupra celui masculin) şi de natură politică cu evident scop didactic, în conformitatea cea mai perfectă cu modelul tradiţional (afirmarea patriotismului ca valoare supremă a conduitei cetăţeneşti); concomitent, autenticitatea şi-a pierdut sensul absolut, fiind păstrată sub forma veridicităţii romantice — reflex selectiv şi sintetic al realităţii, atît sub aspect istoric, cît şi uman-psihologic. Personajele sînt construite după schema caracterelor romantice: contradicţia esenţei cu aparenţa; dar o mai mare complexitate a lor — atît în privinţa celor principale, cît şi a celor secundare (pentru acestea din urmă Hasdeu inaugurează acum un procedeu de individualizare deosebit de drama romantică, asupra căruia va reveni în *Răzvan şi Vidra)* — indică rezistenţa, în substratul concepţiei autorului, a modelului shakespearian. Conflictul este unic, de natură psihologică, realizat după schema clasică (opoziţia dintre pasiune şi datorie), modulată romantic (prin reduplicarea în variante continui a dilemei tragice, rezolvarea fiecăreia dintre ele aducînd nu rezolvarea, ci adîncirea contradicţiei sufleteşti). Economia intrigii, lipsită de digresiuni adiacente conflictului, şi deplina ei libertate în timp şi spaţiu, dovedesc ruptura de formula sofocliano-shakespeariană de la 1862 şi aşezarea sub incidenţa dramei romantice; unitatea conflictului şi economia intrigii asigură unitatea şi coerenţa acţiunii, care lipsiseră producţiei dramatice anterioare. Scrierea în proză dovedeşte persistenţa altei idei de la 1862: versificaţia ca factor contravenient naturaleţii limbajului, ceea ce stînjeneşte dezvoltarea încărcăturii lirice potenţiale, conferită expresiei verbale de conflictul de natură psihologică, fără a reuşi totodată — deşi un real progres faţă de *Răposatul postelnic* este incontestabil — să înlăture impresia de convenţionalitate a replicilor şi monologurilor; în schimb, în prelungirea schemei tradiţionale, proliferează expresia verbală cu caracter discursiv.

Răzvan şi Vidra, concepută imediat după *Femeia,* este rezultatul experienţelor succesive precedente. La nivelul valorii de expresie, piesa îşi relevă o sumă de simboluri suprapuse. Cel dintîi are conţinut umanexistenţial, dovedind influenţa lui Shakespeare — model general şi particular al piesei (similitudinea „poemei dramatice" *Răzvan şi Vidra* cu *Macbeth* a devenit un loc comun al exegezelor hasdeine) —: este divorţul dintre om, ca fiinţă superioară, şi mediu. În cursul variantelor, autorul a depăşit însă aceste sugestii iniţiale şi a realizat progresiv o valoare simbolică nouă. Spre deosebire de Shakespeare, vina tragică a lui Răzvan este ambiguă şi multiplă, rezultat deopotrivă al unor forţe exterioare obiective şi al faptelor necontrolate sau necugetate ale eroului: este „pata originii lui" [18], este „răul ce făcuse lui Aron Vodă" [19], este ambiţia nemăsurată care scapă de sub controlul conştiinţei, este gestul grăbit şi nechibzuit al cabalei de palat prin care Răzvan voieşte a-şi asigura domnia. [20] În primele variante, ambiguizarea hybrisului

[18] Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui,* Bucureşti, 1943, cap. *Între Shakespeare şi Hugo,* p. 76—82.

[19] Motto-ul actului V.

[20] Cîteva intervenţii ale Vidrei, mai cu seamă în primele variante ale textului, exprimă această idee.

principalului personaj a dat naștere unui simbol de confluență între Shakespeare și tragedia antică — ambele componente ale manierei de la 1862 — : predestinarea fără coerență și logică care stabilește omului o evoluție imprevizibilă, dar lipsită de sens din punctul de vedere al rațiunii (soarta îl ridică, împotriva tuturor piedicilor, pînă la treapta supremă, sfărîmîndu-l chiar în momentul atingerii ei și anulîndu-i astfel posibilitatea adevăratei afirmări). De aici, în evoluția variantelor spre textul definitiv, s-a cristalizat un simbol nou : deșertăciunea zbaterilor omenești individuale în perspectiva marelui tot al vieții și al neantului. Prin aceasta Hasdeu își depășește modelele universale, intrînd în rezonanță cu o veche temă a culturii noastre medievale : „vanitas vanitatum et omnia vanitas". Dramaturgul realizează astfel sinteza influențelor externe cu spiritualitatea românească veche, integrîndu-se într-o ascendență superioară tradiției.

Piesa nu se sustrage nici tradițiilor recente ale literaturii și dramaturgiei istorice românești.

În primele variante este chiar evidentă dorința unui simbol general-etic — reflex al rolului moral-educativ al teatrului. În pragul morții, Răzvan extrăgea din soarta sa mai întîi învățăminte practice pentru comportamentul uman :

„Vidro !... Draga mea... Ascultă... O rugăminte... Ești mamă...
Învață copilul nostru ca să nu dorească-n veci
Bunuri ce sclipesc ca sticla, bunuri fragede și seci." [21]

Aceste concluzii didactice au dispărut însă din textul definitiv.

În conformitatea tradiției se înscrie *Răzvan și Vidra* acceptînd fără echivoc — în ciuda protestelor autorului din *Prefața* primelor două ediții — o valoare simbolică politică de actualitate : în textul piesei sînt încifrate două idei scumpe, directoare ale concepției politice a lui Hasdeu : demofilia și patriotismul.

Totalmente revoluționar este Hasdeu prin simbolul istoric cuprins în material — explicat în *Prefață* — idee care revine din concepția sa de la 1862. Piesa reprezintă viziunea autorului asupra societății moldovenești a secolului XVI, ca una dintre perioadele „cele mai oligarhice din analele României", caracterizată de „lupta de ură între boieri și popor". [22]

Ca la debuturile sale în dramaturgie, autorul a insistat asupra autenticității imaginii din punct de vedere istoric și psihologic. Dar, spre deosebire de *Introducerea* la *Răposatul postelnic*, în *Prefața* la *Răzvan Vodă* este evidentă înțelegerea caracterului limitat al autenticității în artă, prin însuși statutul creației. Acceptarea convenției ca un specific al domeniului devenise deja sensibilă în *Femeia* ; în textul teoretic care precedă cele dintîi ediții ale noii „drame", ea a fost expusă

[21] Pasajul rezistă pînă la ed. III, după care l-am citat.
[22] Citatele sînt extrase din *Prefață*, imaginea verificîndu-se în text.

cu aplicare la un caz special ; poziţia radical deosebită a dramaturgului, în comparaţie cu istoricul, faţă de informaţia pozitivă, diferenţă legitimată tocmai prin situaţia de sinteză convenţională a operei teatrale.[23] Acceptarea limitelor autenticităţii a constituit — credem — principala condiţie preliminară pentru realizarea ei : fără a mai suprasolicita, Hasdeu a reuşit în *Răzvan şi Vidra* tot ceea ce era posibil în această privinţă în marginile obiective ale recreaţiei literare.

Viziunea esenţială (simbolul) asupra existenţei româneşti din secolul XVI se completează — într-o impresionantă desfăşurare de erudiţie punctată prin *Notele istorice* care însoţesc piesa — cu reconstituirea autentică a vieţii sociale şi spirituale din acea vreme, realizată prin adiţionarea unor „instituţiuni şi obiceie" caracteristice.[24] Hasdeu este astfel — cum remarca Al. Ciorănescu[25] — „cel dintîi" scriitor dramatic român" care a îndrăznit să particularizeze (sub aspect istoric — n.n.) şi, de bună seamă, cel care a făcut-o cu mai mult succes". Realizînd adevărata autenticitate istorică, Hasdeu, în *Răzvan şi Vidra*, şi-a depăşit nu numai posibilele modele universale (tragedia shakspeariană, drama romantică), dar a înscris o pagină nouă, totalmente inedită în evoluţia genului la români.

În *Prefaţă* autorul îşi manifestase intenţia realizării autenticităţii sub aspect psihologic. Aceasta se traducea, ca la 1862, prin cuprinderea şi ilustrarea multiplă a tipologiilor umane („varietatea persoanelor dramei") şi a complexităţii caracterologice a eroilor[26]. Ceea ce — precum vom vedea analizînd personajele — autorul realizează. Interesul pentru realismul psihologic constituie un factor de noutate în dramaturgia noastră cu subiect istoric.

Spre deosebire de antecedent şi de contigent, această varietate şi multitudine la nivelul valorii de expresie, atît sub raport simbolic, cît şi al autenticităţii, se realizează la Hasdeu într-un tot organic, aspectele diverse înglobîndu-se, completîndu-se şi legitimîndu-se reciproc.

---

[23] „[...] de ce n-am lăsat pe Răzvan să domnească cinci luni precum a domnit în realitate ? de ce nu l-am făcut să moară în ţeapă ?... Răspunsul e lesne de făcut. Pe de o parte, într-o dramă cinci luni este un singur moment, iar pe de altă parte nemic nu poate fi mai puţin dramatic decît o ţeapă. Istoria ne spune în bloc că Răzvan *domni foarte puţin şi muri într-un mod tragic în urma unei bătălii cu invazia polonă* ; ei bine ! opera mea nu contrazice deloc aceste două facte sintetice !"

[24] Puterea prejudecăţilor sociale, precumpănitoare asupra realităţilor concrete ; obiceiul de a „scrie versuri" sau a „scoate cîntece pe seama cuiva" şi prevederea sancţiunilor legale în această privinţă ; „legea străbună" — „Cum că de-osîndă se iartă pe cine-l ia de bărbat / O copilă, o fecioară, un suflet nevinovat" ; concepţia clasei superpuse asupra cărturarilor ; principii legislative de odinioară asupra despăgubirilor victimei unei hoţii ; organizaţia, moravurile şi cîntecele haiduceşti ; structura, modul de viaţă şi preocupările boierimii moldovene din sec. XVI ; vechile prevederi relative la succesiunea voievodală ; ceremonialul de domnie nouă ; superstiţii şi credinţe ; prescripţii ale legilor leşeşti ; limbajul preţios al aristocraţiei polone ; etc.

[25] *Op. cit., loc. cit.*

[26] Vezi în *Prefaţă* succintele caracterizări ale principalelor personaje.

Tendința dispersării interesului expresiv, caracteristică anterior în evoluția genului, este depășită.

În conformitate atît cu simbolul uman urmărit, cît și cu autenticitatea psihologică, principalele personaje ale „poemei dramatice" *Răzvan și Vidra* sînt caractere complexe și mobile. Răzvan, realizat în conformitate evidentă cu modelul eroilor shakespearieni, este unic în dramaturgia istorică românească din secolul XIX, tocmai prin complexitatea și mobilitatea caracterului său ; greu de definit și de strîns într-o formulă — încercarea lui Hasdeu însuși de a-l contura prin adiționare („înfocat, generos, eroic și impresionabil" [27]) rămîne incompletă — Răzvan se prezintă printr-o sumă de însușiri și posibilități latente, unele nebănuite, care se dezvăluie și aparent se contrazic de la un episod la altul al devenirii sale ; el este, în plus, un personaj lucid — ca Hamlet bunăoară — împlinindu-și soarta, dar fiind totodată propriul său rezoneur.

Eroina titulară este și mai interesantă în raport cu contextul. Vidra — s-a spus [28] — este un caracter specific literaturii române cu subiect istoric în genere și dramaturgie de acest fel în special : „femeia virilă". Tipul a fost, într-adevăr, de largă circulație în beletristica noastră, fiind consacrat prin două personaje celebre : Chiajna și Clara. Hasdeu este primul care îl lansează în dramaturgia cu subiect istoric. El fusese precedat de Odobescu în nuvelistică, dar o vagă tradiție în acest sens se conturase deja — și va fi continuată — și în teatrul nostru ; în tendința personajelor de pînă la 1862 spre acoperire noțională, femeile deveniseră egale bărbaților — ele personificau aceleași noțiuni politice ca soții sau părinții lor ; departajarea pe sexe încetase de a mai opera în cadrul distribuției pieselor române din antecendența lui Hasdeu. Modelul evident al Vidrei a fost lady Macbeth, dar o rezonanță tradițională în opțiunea lui Hasdeu pentru acesta și în preluarea lui nu poate fi exclusă. Eroina se deosebește însă atît de prototipul său național, cît și de prototipul său universal. Femeia virilă a literaturii române a fost un caracter linear, rigid, monocord, impulsionată exclusiv prin ambiția bărbătească și susținută exclusiv prin tăria caracterului masculin (înseși celebrele Chiajna și Clara nu depășesc acest stadiu). Lady Macbeth era umanizată cedînd, în final, debilității femeiești pe care voise s-o surclaseze. Vidra lui Hasdeu este concomitent femeie și bărbat ; fără a se frînge vreodată — pe ea însăși durerea o rigidizează — Vidra, în felul ei, „știe să iubească", trăiește cu toată intensitatea „cumplitul mumei dor", este obsedată de spaime „muierești". Vidra este astfel un caracter complex, dar necontradictoriu, unitar. La această originală feminizare a caracterului este probabil a fi contribuit — precum sugerează referirile din textul piesei — sugestia folclorică a „mîndrei" din balada *Păunașul codrilor :* Hasdeu ar prezenta astfel al doilea punct de coincidență cu tradiția veche, ancestrală, a literaturii române, dincolo de

[27] *Prefața.*

[28] Între cei dintîi, Al. Ciorănescu *(op. cit., loc. cit.)* a pus în discuție această idee.

perioada ei modernă. Ca şi Răzvan, Vidra este deci o creaţie unică în dramaturgia istorică românească, dar, spre deosebire de acela, compoziţia caracterului ei reprezintă o sinteză organică superioară a tradiţiei cu influenţele externe.

Individualizarea tuturor celorlalte personaje se realizează prin contribuţia conjugată a social-istoricului cu psihologicul, fără ca reflexul politicului actual să fie totalmente depăşit, dar niciodată determinant. Sînt folosite procedee lansate de autor pe parcursul carierei sale dramatice. General — cu excepţia eroilor titulari — este procedeul inaugurat în *Femeia*: caracterizarea printr-o trăsătură categorială de grup şi particularizarea ulterioară a fiecărui personaj în limitele elementului comun. Cea dintîi subdiviziune a distribuţiei reflectă marea stratificare socială : boierimea şi poporul. În privinţa caracterizării categoriale, aici intervine cu evidenţă valoarea de simbol politic a piesei : în conformitate cu acerbul antiaristocratism al lui Hasdeu, boierii vor fi particularizaţi eminamente prin trăsături negative. Pentru Sbierea, autorul apelează la modalitatea comediei clasice, exersată în *Răposatul postelnic*, tipizînd printr-o dominantă comportamentală transformată în pasiune : avariţia ; ce-i drept, dramaturgul nu poate renunţa nici aici la varietate şi multitudine, adăugînd şi lui Sbierea o trăsătură adiacentă, necontravenientă celei dintîi : laşitatea. Başotă dobîndeşte individualitate prin feţele alternative, adaptate în funcţie de necesităţile conduitei sociale în feudalism : supus şi umil cu superiorii, satrapic şi abuziv cu subordonaţii ; el cîştigă un plus de pitoresc prin pasiunea fiziologiilor. Nu însă ponegrirea nobilimii româneşti era linia tradiţională a piesei noastre cu subiect istoric (în teatrul dintre 1850—1862 boierii fuseseră fie buni, fie răi), ci, mai cu seamă, — ca o trăsătură fără excepţie — virtutea nepătată a reprezentanţilor populari. Or tocmai în această direcţie la Hasdeu criteriul politic este amendat de criteriul autenticităţii psihologice. Poporul — ţărănimea săracă spoliată de pămînturi, căutîndu-şi salvarea în haiducie — este reprezentată de Tănase, Răzeşul, Vulpoi. Ca trăsătură de grup, eminamente pozitivă, celor trei le este caracteristică fidelitatea faţă de Răzvan. Particularizările devin însă aberante faţă de regula tradiţională. Singurul în conformitate cu aceasta este Răzeşul, tocmai acela care are multă culoare, dar cea mai mică consistenţă caracterologică. Tănase, cinstit, curajos, patriot, este însă dominat de o încăpăţînare oarbă, de o reticenţă structurală care-l împiedică a judeca corect, a accepta evidenţele şi a reacţiona oportun. Vulpoi, ajuns printr-un concurs favorabil de împrejurări a fi „obraz de lume", a fi părtaş la puterea clasei dominante, capătă psihologia parvenitului : el face cu seninătate pledoaria acestei puteri şi este gata a profita abuziv de situaţia sa. A doua mare subdiviziune a distribuţiei reflectă deosebirile naţionale ; străinii sînt, în genere — tradiţional — creionaţi ca personaje negative ; dar criteriul va fi amendat, din nou, de psihologie. Iscoada muscălească constituie tipizarea viziunii lui Hasdeu asupra politicii ipocrite a ţarismului. Leşii, în general, sînt mai mult reflexul unei viziuni subiective — orgoliul nemăsurat de care tînărul Hasdeu se lovise în mediile aristocraţiei polone : ostaşii sînt fanfaroni şi limbuţi ;

Minski — aristocratul nul ca valoare umană, laș, invidios, intrigant și pitoresc prin forma religioasă în care-și îmbracă uneltirile ; mai șters și mai cumsecade, Piotrowski capătă contur prin limbajul prețios și împestrițat. În schimb, Hatmanul cîștigă relief, perspectiva subiectiv-națională fiind înlăturată : el este un tip lucid care prin rațiune depășește prejudecata comună. Minuțioasa individualizare continuă chiar în privința personajelor episodice — cel puțin printr-o trăsătură categorială, comună, dacă în cadrul grupurilor nu mai sînt toți particularizați. Tîrgoveții sînt conturați ca o categorie socio-psihologică : burghezul limitat, laș, instabil în atitudini ; între ei se detașează Dascălul, ins mai luminat și, în consecință, cu orgoliul și curajul superiorității sale intelectuale. Identic sînt realizate tîrgovețele — tip comic consacrat în literatura noastră — : mahalagioaica vorbăreață, suficientă, nevricoasă. Fetele reprezintă o nouă categorie socio-psihologică consacrată — pretendenta la măritiș — în cadrul căreia se operează apoi deosebirea pe schema tipurilor fundamentale de femei : prima e timidă și sfiicioasă, a doua orgolioasă și aprigă. Hasdeu realizează astfel ceea ce teoretizase la 1862, complexitatea prin multitudine și varietate, atît în planul psihologic al individualităților, cît și în planul social al umanității.

Conflictul piesei este unic, manifest în variante suprapuse complementare : conflictul dintre om și umanitate, realizat în plan social și psihologic și prezentat într-o sumă de existențe individuale care se completează, dînd relief marelui conflict (existența lui Răzvan și a Vidrei, în primul rînd, dar și, subsidiar, a lui Tănase, a lui Vulpoi, a Răzeșului). Structura aceasta este, pînă la un punct, împrumutată din Shakespeare. Spre deosebire însă de acela, conflictul social, ca opoziție de clasă, reflex al simbolului politic, este mult mai bine conturat, ceea ce așază pe Hasdeu în continuitatea tradiției românești.

Prin tendința generală spre largă cuprindere, dictată de concepția autenticității prin complexitate, intriga se dezvoltă bogat pe datele conflictului inițial, pe care-l reduplică în manifestări multiple și variate, în existențe individuale diverse. Peripeția nu interesează însă sub aspectul ei distractiv, ci sub aspectul ei filozofic, fiind, spre deosebire de antecedent, total lipsită de spectaculozitate : în *Răzvon și Vidra* nu întîlnim nici unul din procedeele de recuzită specifice melodramei !

Regula unităților, susținută ca o cerință a autenticității în *Răposatul postelnic*, fusese înlăturată încă din *Femeia*. Deplina mobilitate în timp și spațiu este păstrată de Hasdeu în ultima sa creație teatrală ; spre deosebire de lucrarea anterioară, acțiunea se dezvoltă larg și arborescent, complexă, reflectînd complexitatea conflictului și a intrigii. Aceasta îi dă aparența de disperare și un ritm de evoluție lentă, în care interesul peripeției este înlocuit cu interesul filozofic : similitudine cu tragedia shakespeariană. Asemenea acțiune era total insolită în epocă ; ea a părut de-a dreptul aberantă la vremea apariției piesei, prin comparație cu melodrama, preponderentă în repertoriul străin și original al teatrului românesc, la care se adăuga punctul de vedere al tehnicii clasice, prezident în opiniile comentatorilor relative la mijloacele de expresie : judecata comună asupra „dramei" *Răzvan Vodă*, perpetuată apoi

pe parcursul secolului XIX şi moştenită ca o preconcepţie puţin controlată în multe din exegezele hasdeine de mai tîrziu, a fost lipsa ei de dramatism, prin lipsa de unitate a acţiunii. Fără a fi fost, în fond, convins de această obiecţie, autorul i-a cedat totuşi : în devenirea de la a doua la a treia ediţie, „drama" se transformă în „poemă dramatică", printr-o sumă de modificări operate asupra textului.

Relativ la expresia verbală, în *Prefaţă*, Hasdeu accentuase în continuare asupra factorului naturaleţe, dar declarase, totodată, fără comentarii, a fi avut de luptat cu greutăţile versificaţiei. Înlăturarea prozei, socotită pînă atunci o condiţie indispensabilă realismului expresiv, constituie o mărturie implicită pentru clarificarea concepţiei autorului privitoare la autenticitatea comunicării verbale prin integrarea ei în convenţie. Indicaţiile practice date apoi referitor la procedeele folosite în vederea unui limbaj autentic sub raport istoric dovedesc şi ele această reformare a ideilor autorului : ceea ce la 1862 fusese socotit cu regret o abatere devenea, la 1866, soluţia practică legitimată — folosirea sintaxei contemporane cu eliminarea „inversiunilor moderne".

Hasdeu se aplică, într-adevăr, şi reuşeşte, tocmai prin conştiinţa limitelor, a da culoare istorică şi firesc vorbirii. El înlătură neologismele, adăugînd, cu ştiinţă filologică şi intuiţie artistică, arhaismul vetust, însă suculent şi accesibil înţelegerii ; sintaxa elimină „inversiunile moderne" ; preocuparea se împlineşte prin aplicarea în domeniul stilistic, în dorinţa de a reflecta modele de stil din vechimea literaturii noastre culte şi, mai ales, folclorice [29]. Dramaturgul apela astfel, şi sub raportul autenticităţii limbajului, la tradiţiile din ascendenţa îndepărtată a spiritualităţii româneşti. Naturală este, de asemenea, exprimarea sub aspectul adecvării ei la caracterul fiecărui personaj şi la conţinutul şi situaţiile fiecărei conversaţii sau fiecărui monolog.

Conflictul, cu adînc reflex psihologic, conferea virtualităţi lirice expresiei verbale. Evoluţia concepţiei lui Hasdeu în sensul acceptării convenţiei estetice a reprezentat o premiză importantă în favoarea realizării acestui potenţial. Mai întîi, fiindcă a canalizat atenţia în egală măsură asupra autenticităţii limbajului şi asupra modelării lui artistice. În al doilea rînd, fiindcă pentru prima dată în dramaturgia sa cu subiect istoric autorul şi-a conceput lucrarea în versuri : deşi nu este o condiţie a lirismului, versificaţia este, indubitabil, un factor favorizant al lui. În fine, scrierea în versuri a permis lui Hasdeu transformarea „dramei" în „poemă dramatică" ; dintre modificările operate în vederea acestei preschimbări, singura de fond, de substanţă, — pe care studiul variantelor o relevă cu pregnanţă — a fost modelarea stilistică a verbului liric în vederea capacităţii sale de expresie maximă. Textul definitiv din *Răzvan şi Vidra* a realizat astfel lirismul într-o penetrantă formă cu reflex dramatic, reuşind a intra, prin aceasta, în coincidenţă

[29] Comentate şi explicate în notele primelor două ediţii, în ultimele două adăugîndu-se, la finele volumului, un *Apendice. Modeluri de vechea limbă şi versificaţiune română* — microantologie de texte româneşti vechi.

cu modelele universale ale speciei, tragedia shakespeariană și drama romantică.

Răzvan și Vidra este, așadar, concomitent, produsul unei personalități de excepție, atît prin capacitate creatoare, cît și prin formație cultural-artistică, și al unui „moment" specific din contextul evoluției naționale a genului, caracterizat printr-o reformă a tradiției în încercarea remodelării ei. *Răzvan și Vidra* constituie încununarea carierei dramatice a lui Hasdeu : e rezultatul unei reacții inițiale, care a fost urmată apoi, prin clarificarea progresivă a concepției autorului asupra specificului domeniului și prin integrarea lui în contextul literaturii române, de o sinteză superioară dintre inovație și tradiție ; iar tradiția a fost căutată nu numai în antecedența imediată a perioadei moderne, ci în ascendența primelor manifestări ale spiritualității naționale — în folclor și în cultura română veche.

Macedonski „romancier"

AL. MELIAN
Universitatea din București

Romanul românesc, începîndu-și istoria cu puțin înainte de jumătatea secolului al XIX-lea, trădează ascendența în realismul memoralistic al generațiilor anterioare care coboară pînă la cronicari. Și dacă aspectul memorialistic al prozei românești nu reprezintă o constantă a secolului al XIX-lea, caracterul ei realist este, în schimb, un fapt aproape general. Singura excepție notabilă, afară, în alt sens, de Eminescu, reprezintă Al. Macedonski.

Fantast incorigibil, egolatru și inadaptabil, el și-a transformat literatura în succedaneu. Lumii reale, cu care se afla într-un raport de reciprocă respingere, îi prefera de obicei o lume artificială, construită după propria tablă de valori și în conformitate cu aspirațiile neîmplinite în plan existențial. De aici frecventa respingere a *mimesisului*, ca principiu al prozei, în favoarea speculației, artificialului și metaforicului.

Thalassa este în acest sens o operă integral semnificativă. Continuînd o direcție inaugurată încă în proza sa scurtă (*Nicu Dereanu*, *Între cotețe* etc.), scrierea reprezintă un experiment unic în literatura română. Ea este rezultatul orientării moderniste a celui care, lansînd la noi simbolismul din pasiune pentru nou și insolit, se simte chemat să revoluționeze și romanul din aceeași perspectivă. Substanța epică, arhitectura romanescă, structura personajelor, tehnica scriiturii, toate sînt abordate altfel decît pînă la el, fiind reduse la rolul de componente auxiliare ale unei dimensiuni simbolice de factură lirică. Asemenea tragediei lui Șt. Petică, *Solii păcii*, creație dramatică rezultată dintr-o orientare estetică similară, „romanul" lui Macedonski este o parabolă.

Potrivit declarației autorului, ideea scrierii lui i-a venit încă din anul 1890 [1]. După trei ani, intenția i se materializează într-un prim fragment publicat în *Literatorul*, la 15 mai și 15 iunie [2]. Scrierea este însă abandonată pentru moment, apoi reluată cu intermitențe pînă în primii ani de după 1900 cînd, încercînd o nouă tentativă de a-și cîștiga celebritatea europeană, Macedonski își realizează proiectul în limba franceză [3]. Abia după această experiență el se decide să înfrunte pu-

---

[1] Adică după întoarcerea din Occident, unde frecventase cercurile simboliste.

[2] A. Macedonski, *Thalassa, roman reprezentativ*. Capitol prim: *Noaptea de argint*.

[3] În 1906 apare la Paris *Le calvaire de feu*, care nu-i aduce sperata celebritate, deși se bucură și de aprecieri elogioase, atît în presa literară, cît și din partea unor scriitori cunoscuți (de consultat în acest sens informațiile date de Tudor Vianu în A. Macedonski, *Opere*, vol. IV, București, 1944, și de Adrian Marino, în notele la Al. Macedonski, *Opere*, vol. V, București, 1969).

blicul românesc. Dar, deşi o primă versiune se pare că era gata încă de la sfîrşitul anului 1903, vor mai trece zece ani pînă cînd „romanul", de data aceasta cu titlul *Thalassa. Marea epopee,* va fi publicat în paginile revistei *Flacăra* (între 6 febr. şi 16 apr. 1916). În pofida campaniei publicitare regizate de Macedonski însuşi, scrierea în limba română nu s-a bucurat nici măcar de succesul din Franţa.

Raportată în epocă la Dante, Milton, Nietzsche — în primul rînd sub raport axiologic — ea şi-a dezvăluit abia mai tîrziu modelul, graţie marelui erudit care a fost T. Vianu. El semnala foarte convingător, în prefaţa la ediţia menţionată, izbitoarele asemănări între drama lui Giorgio Aurispa din *Trionfo della morte* şi cea a lui *Thalassa,* precum şi similitudinea esenţială a celor două personaje.

Mai recent, Adrian Marino, în *Opera lui A. Macedonski,* şi apoi în notele la roman, a pus sub semnul întrebării această înrîurire, fără să nege evidenţa asemănărilor. El îşi întemeiază punctul de vedere pe faptul că romanul lui D'Annunzio a fost publicat în traducere franceză în 1896, iar în limba italiană în 1893 (în ziar) şi în 1894 (în volum), în timp ce Macedonski, potrivit propriilor mărturisiri, începuse să mediteze la opera lui încă din 1890.

Acest punct de vedere nu este însă prea convingător dacă recunoscutele „evidente coincidenţe şi afinitatea tematică a celor două lucrări" [4] sînt coroborate cu încă două aspecte ale chestiunii. Mai întîi, nu există nici o dovadă că, meditînd în 1890 la o viitoare carte, dar apucîndu-se s-o scrie mult mai tîrziu, scriitorul nu-şi va fi contaminat planul iniţial cu impresiile căpătate ulterior din lectura romanului italian. Cu atît mai mult cu cît primul capitol, publicat în 1893, permitea un mare număr de posibile continuări. În al doilea rînd, nu este deloc improbabil ca scriitorul român să fi citit primul volum din ciclul „della Rosa" [5], *Il Piacere,* apărut în anul 1889. Or, dacă această lectură a fost făcută, Macedonski a luat cunoştinţă încă de acolo de tipologia personajului d'annunzian din familia căruia făceau parte şi Giorgio Aurispa şi Thalassa.

Eroul acestui prim roman al ciclului, un alter-ego al autorului, ignoră orice morală, subordonînd totul credinţei că plăcerea e scopul existenţei, iar instinctul pe care ea se întemeiază îi este legea. Plecînd de la o asemenea credinţă, personajul duce o viaţă de necontenite căutări erotice, pagini întregi fiind consacrate de autor actului de posedare frenetică a femeii.

Ceea ce se impune însă, dincolo de impulsul iniţial, greu de contestat, este faptul că scrierea lui Macedonski reprezintă o operă macedonskiană prin excelenţă. Nu numai din punctul de vedere al concepţiei şi al realizării, ci şi datorită împrejurării că modelul real al lui Thalassa scriitorul l-a aflat, în bună măsură, în sine însuşi. Aşa cum o şi declară în postfaţa care încheia publicarea „romanului" în *Flacăra* :

[4] Ad. Marino, *Op. cit.,* p. 231.

[5] Ciclul era format din romanele *Il Piacere, L'innocente* şi *Trionfo della morte.*

„Pentru a-l plăsmui pe Thalassa al *Marei epopee*, nu-l puteam scoate, sufletește, decît, în parte, din mine. Se cădea să mă cobor și în alte suflete, și mai trebuia să împrumut făptura lui fizică nu de la unul, ci de la mai mulți, fiindcă, deplină — așa cum o vedeam eu — ea nu se descoperea în nici unul din oamenii întîlniți."

Scrierea însăși are un statut foarte greu de precizat, spre deosebire de cartea lui D'Annunzio. Îndeobște este calificată roman. Autorul și admiratorii săi au numit-o epopee, poem, cîteodată roman. De fapt, ea nu este nici una dintre ele. Tot T. Vianu ni se pare că i-a relevat cel mai exact specificul, sesizîndu-i condiția hibridă și definid-o prin raportare : „Thalassa este o idilă din descendența îndepărtată a lui *Daphnis și Cloe* a lui Longus, amestecată însă cu elemente de inspirație și cu procedee moderne. Macedonski a compus-o în stilul unei poeme în proză și în manieră antichizantă prin deasa folosire a lumii de simboluri a vechei poezii." [6]

Este în ultima analiză o proză epico-lirică, învestită cu sensuri simbolice, în care procedeele și tehnicile tradiționale, împreună cu sugestiile simboliste, sînt nuntite într-o paradoxală ceremonie a limbajului, finalizată simultan în viziuni novatoare și locuri comune. Dimensiunea propriu-zis epică este foarte redusă. Cu excepția cîtorva racursiuri în timp, vizînd biografia lui Thalassa ori a bătrînului paznic de far, aceasta schițează doar traiectoria liniară a unor destine încrucișate întîmplător și sfîrșite anormal. Fabula e cu totul sumară. Un adolescent, de o constituție fizică amintind statuile antice, vine în Insula Șerpilor ca paznic de far. Ființă cu sensibilitate maladivă și exacerbată de ispitirile naturii sale afrodiziace, el întîlnește, pentru prima dată, în acest spațiu adamic, femeia. Dar o întîlnește abia după cîteva luni de solitudine. O singurătate dominată de tulburările unei pubertăți de fantast la care impulsurile bărbăției se interferează cu sfielile adolescenței, iar halucinările erotice, posedările iluzorii și vagabondajele onirice se constituie în singură realitate a existenței. Caliope, copila ajunsă pe insulă în urma unui naufragiu — regizat de autor cu destulă stîngăcie — pune capăt calvarului erotic al lui Thalassa. Într-un spațiu paradisiac, cei doi se abandonează iubirii frenetice și într-un timp scurt se produce nu numai secătuirea izvoarelor de plăceri alienante, ci și dezamăgirea iscată de constatarea că iubirea trupească rămîne o foarte palidă copie a iubirii ideale. Topirea lui „doi în unul" se dovedește imposibilă, contradicțiile se accentuează iar iubirea se transformă în ură, din cînd în cînd estompată de fervoarea instinctelor care se potolesc, într-un fel de răzbunare, prin posesiune. Într-un asemenea moment se și produce gestul limită al lui Thalassa. Obsedat de gîndul că sufletul fetei se poate contopi cu al său numai prin suprimarea corpului, el o strangulează pe altarul templului, în frenezia unei posedări, după care, pierzîndu-și mințile, pătrunde ca un halucinat în mare și se abandonează adîncurilor.

[6] T. Vianu, prefața la *Op. cit.*, p. XXXVIII—XXXIX.

Firul fabulatoriu, în sine, ar fi putut deveni o substanță epică de primă mînă. Macedonski nu are însă asemenea vocație (și probabil nici nu și-o dorea). El năzuia la celebritatea europeană cu o carte în care autorul și eroul să fuzioneze în planul ficțiunii. „Este neîndoios că îndemnul subconștient al acestei opere a plecat din al propriei mele firi, din simțurile mele și din felul meu de a gîndi“ [7]. La drept vorbind, nu doar subconștient de vreme ce-și exprima convingerea „că un scriitor e osîndit să n-aibă înrîuriri temeinice decît dacă își dă sufletul pe față, dacă-și destăinuiește cele mai ascunse cugetări“. [8]

Principala consecință a unei asemenea concepții se recunoaște în dimensiunea lirică a „romanului“, care este dominantă și integratoare. Se observă însă că lirismul prozei lui Macedonski diferă în mod esențial de lirismul romanelor lui Bolintineanu, de pildă. Sentimentalismul romanțios lipsește cu desăvîrșire, așa cum lipsește și structura romanescă. „Marea epopee“, calificativul preferat al autorului, se dorea o scriere simbolică, un poem al simțurilor, al bărbăției eliberate de prejudecăți, al iubirii ca aspirație spre absolut. Drept urmare, nu ceea ce se întîmplă formează substanța lucrării, ci cum anume se întîmplă, în ce ambianță naturistă și psihologică, sub ce incidențe metaforico-simbolice. Construcția însăși, dacă se poate vorbi de așa ceva, este concepută metaforic. Cele douăsprezece capitole, voind să sugereze „ciclul pe care pămîntul îl îndeplinește, în cursul unui an în jurul soarelui“, precum și ideea simbolistă a corespondențelor [9] sînt semantizate și coloristic, pentru a nu mai vorbi de semnificațiile ce pot fi desprinse din dedicațiile unora dintre capitole [10]. Pe unul din exemplarele cărții, dăruite lui I. Pillat, în august 1912, există indicațiile de culoare dictate de Macedonski însuși pentru fiecare capitol : I. Argintiu ; II. Aur ; III. Roz ; IV. Roșu ; V. Roșu grenat ; VI. Negru absolut ; VII. Blond și negru ; VIII. Versicolor ; IX. Flacără ; X. Flacără groaznică ; mohorîtă ; XI. Roșu pînă la negru ; XII. Lumină (o pauză și un gest vag). Lumină !

Corespondențele pe care le propune scriitorul, în virtutea unor preocupări mai vechi [11], nu se reduceau doar la cerneluri tipografice diferite. Ele exprimau dominante simbolice pentru fiecare capitol, fie în plan descriptiv, fie, mai rar, în plan narativ.

---

[7] *Cuvinte despre „Thalassa“*, în Al. Macedonski, *Opere*, vol. V, București, 1969, p. 301.

[8] Ibidem, p. 300.

[9] Iată o semnificativă precizare a lui Macedonski, făcută sub pseudonim : „În ideea autorului, fiece capitol al epopeei sale trebuie să dea senzațiunea unei culori prin imaginile întrebuințate, și fiece capitol va fi tipărit pe o hîrtie de o nuanță corespondentă. Pe lîngă aceasta, Alexandru Macedonski rupe cu tradițiunea din trecut, nu se adresează numai la două dintre simțurile cititorilor : *la al văzului și la al auzului*. El voiește ca al *odoratului*, ale *gustului* și *pipăitului* să intre în aceeași linie cu cele dintîi“. (Ibidem, p. 295.)

[10] Vezi notele lui A. Marino la *Op. cit.*, p. 223.

[11] Vezi V. G. Paleolog, *Viziune și audiție colorată sinestezică la Al. Macedonski*, București, 1944 și Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, 1967, p. 652—654.

Iată, de pildă, primul capitol. Cu articulațiile epice cele mai solide, el își justifică titlul și indicația coloristică prin leitmotivul descriptiv al albului argintiu cu care se deschide și se sfîrșește. Centrul de semnificație poate fi recunoscut chiar în descrierea efectului produs de pătrunderea razelor de lună în camera farului, bîntuită de stihii vizuale și auditive :

„Nemaiputînd să-și stăpînească neastîmpărul, Thalassa se sculă și dete de perete obloanele.

Luna, ce împărățea în culmea cerului, curse deodată în odaie o sleală de argint. Schimbarea priveliștei fu de necrezut : poleită de seninătatea spectrală, albeața pereților se însufleți. Spaimele întunericului se năpustiră către colțuri, pitindu-se pe sub paturi cu o învălmășeală de oaste în dezastrul înfrîngerii. Scîndurile, masa, rogojinile apărură nînse. Umbrele înaltelor ierburi, pe care vîntul le culca și le ridica, strecurară înăuntru mișcarea lor, ce alerga pe pereți ușoară și grațioasă".

De aceeași factură este corespondența și în cel de al doilea capitol. Descrierea orarului existențial al lui Thalassa, direcționat tridimensional (senzorialo-instinctual, onirico-mitologic și practic) este plasată pe fundalul aurului solar care domină nu doar peisajul, și nici măcar acesta în primul rînd, ci ființa eroului mistuită deja de flăcările lui Eros și Priap.

Începînd de la al treilea capitol, corespondența coloristică nu mai are la bază o echivalență coloristică de aceeași natură (luna — argintie, soarele — de aur), decît într-un singur caz (Erebos), în care negrul absolut răspunde beznelor de infern ale furtunii pe mare. Culorile avute în vedere în celelalte capitole se raportează la universul interior al eroilor, la trăirile și la faptele lor. De exemplu, rozul indicat pentru capitolul IV vizează doar aparent trandafiriul amurgului. Sensurile pe care urmărește să le degaje se raportează la chemările confuze și difuze ale dragostei. la tentativele și nehotărîrile lui Thalassa, la discreta infuzie de erotism în atmosfera pre-autumnală a insulei.

La fel și în secțiunea următoare. Pe măsură ce experiențele eroului capătă valențe și intensități noi și indicațiile coloristice se modifică. Halucinațiile erotice, dereglările sistemului senzorial, posedarea iluzorie a himerelor, toate își vor corespondența în culoarea aprinsă a roșului. În dorința realizării unei cît mai complexe impresii, autorul însîngerează și spațiul de existență al personajului. Atît interiorul dominat de neastîmpărul roșiatic al flăcărilor din vatră, cît și insula în care ninsoarea capătă reflexe sîngerii.

„Dar în acea seară, roșu amurg al zilei de iarnă viscoli sub fereastra lui o fulguială de ninsoare ce îmbrăca insula în cutele de argint ale unei regești hlamide cu puf alb de lebădă. Sparți de crivăț, norii ce fugeau răniți ca niște paseri ajunse sub aripi de moartea alicelor storceau peste albeața acelei zăpezi șiroaie de sînge. În aerul uscat de ger tăcănitor soarele se cufunda în mare, roșu."

În aceeași manieră, furtuna pe mare, întîlnirea cu Caliope, idila de dragoste, extazul erotic cu freneziile și dezamăgirile lui, moartea femeii și sinuciderea bărbatului sînt puse sub patronajul simbolic al unei cu-

lori. Cum se observă fără dificultate, roșul este dominant. De fiecare dată însă într-o altă nuanță, corespunzător ipostazelor pe care erosul le capătă în cadrul desfășurării epico-lirice. Pe această linie, observații suplimentare impun indicațiile capitolelor IX, X, XIII. *Flacără*, precum și *flacără groaznică, mohorîtă* nu exprimă doar niște indicații coloristice. Și nici măcar pe acestea în primul rînd. Dominantă aici este percepția calorică, ideea de ardere, și abia în al doilea rînd cea vizuală. Descrierea metaforică a posesiunii, a impresiei fugare de contopire, a interferențelor dintre „voluptate și durere", precum și relatarea momentului ulterior, — descurajant, apăsător, plasat metaforic într-o ambianță mortuară, cu sugestiile ei de preludiu al eroziunii cuplului — își află în imaginea flăcării un simbol plurisemnificativ.

La fel se întîmplă și în ultimul capitol. Indicația *Lumină* nu mai este nici coloristică, nici termică, deși ea le implică pe amîndouă. Un sens metafizic, mistic chiar se impune fără dificultate. *Lumină* vrea să însemne cuvîntul dintru început al creatorului, vrea să însemne revelația adevărului iubirii sau pur și simplu seninătatea cîștigată prin pierderea minții.

„Trăindu-și *eul* întreg, el a căutat să azvîrle în odihna neființei tot ce azi e viață, a încercat, apropiind stea de stea și dînd aproape foc cerului și pămîntului, să întoarcă pluralitățile — numerele — la unitatea din care au ieșit, să le nimicească într-însa, iar dacă a fost prin ceva înger răzvrătit, dacă prin ceva a înfrînt legile firii, a fost numai prin aceasta." [12]

Dimensiunea lirică nu se reduce însă doar la această tehnică subiectivă a sinesteziilor. Structura personajului central, evantaiul simbolistic, dincolo de cel discutat, comentariul filozofant, încărcătura imagistico-metaforică, soluțiile epice arbitrare (rezultate din credința în libertatea absolută a creatorului), toate acestea fac din *Thalassa* o operă cu totul inedită. O operă în care elementele excepționale și locurile comune, autenticitatea și artificialitatea se împletesc imprevizibil și derutant.

Componenta cea mai definitorie a operei este însuși personajul care-i împrumută titlul și în jurul căruia gravitează totul. Proiecție a autorului însuși, Thalassa nu este un erou autobiografic în sensul obișnuit. El e mai curînd o virtuală ipostază a lui Macedonski iscată din consubstanțialitatea eroului și a creatorului. Hiperacuitatea senzorială, înclinația maladivă spre auto-iluzie, vis și halucinare, setea de absolut, toate atît de proprii poetului, se regăsesc și la personajul amintit. Numai că ele se reduc la o singură experiență umană, cea erotică. Întreaga existență a lui Thalassa și întreaga substanță a cărții gravitează în jurul erosului, ipostaziat dual. Adolescent cu sfieli virginale și senzorialitate acută, acesta este adus într-un spațiu luxuriant și pustiu în care totul este menit a-i stimula vitalitatea : dogoarea excitantă a soarelui, „miresmele leșinătoare ale ierbii", vraja reflexelor lunare, învăluitoarea

[12] A. Macedonski, *Cuvinte despre Thalassa*, în *Op. cit.*, p. 306.

mîngîiere a brizei. Tăriile lui Eros par a pluti pretutindeni, încît atingerile omului cu natura devin extaze și voluptăți. Iată un exemplu:

„Flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau — după cum se mișca — și se jucau pe mușchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este, alunecau pe rotunjimea pîntecului, sărutau bărbăția îndoielnică a șoldurilor. Mișcările lui, înfășurate de frumusețe și lumină, păreau că stropesc țărmul și marea cu soare.

Și cînd atingea unda cu vîrful picioarelor, ea tresărea sub răscoala mîngîierei, se însufleța toată; făcea degete ca să-i catifeleze pielea; întindea brațe cu care să-i cuprindă gleznele, să urce pînă la pulpe, pînă la coapse, să-i înconjoare mijlocul, să și-l aștearnă pe sîn, și apoi să-l legene, și apoi să-l sărute, și iar să-l mai legene și să-l mai sărute iar. Marea se întovărășea cu soarele pentru a-i sufla în simțiri o flacără de aur.

Și de cîte ori apa venea în atingere cu el, șiretenia ei femeiască se prelingea de-a lungul corpului pînă-l făcea să i se predea. Gîdelări meșteșugite — ale plantelor sau ale valurilor — îi știrbeau nevinovăția prin încordările la care dau naștere."

Corelativul, în plan spiritual, al unor asemenea experiențe îl reprezintă „fenomenul pe care știința, neputînd să-l deslușească, l-a numit *halucinare* și cărui obștea i-a zis *vedenie*." Eroul este un fantast, un imaginativ care-și transformă pustnicia într-un regat iluzoriu.

„Cu ajutorul închipuirei, clădea orașe după voință, întindea deasupra lor cerurile ce-i plăceau — ceruri ce nu erau decît sacre — înzestra ținuturile cu grădini pe care le șerpuia cu ape limpezi, risipea peste pajiștile lor aripi de fluturi, de libelule și paseri. Și, mai totdeauna, se înconjura cu ce era mai scump, și era tot ce voia. Cîteodată se corona rege și desfășura oștirile lui ca un brîu de flăcări și de sînge peste Asia și Europa. Visa Babilonii noi. Învingea și supunea tot."

Numai că împărăția lui imaginară era dominată obsesiv de tirania lui Eros cu arsenalu-i cunoscut de farmec și venin, învestmîntat muzical și odorifer, policrom și catifelat.

„În odaia farului, o spăimîntătoare exaltare a ochilor aruncase însă pe Thalassa într-o înmărmurire hipnotică. Clipiri de corpuri goale, ondulări de grumaji și șolduri, provocări de sînuri pietroase, obrăznicii de buze senzuale, se îmbulzeau să-l ispitească, erau peste tot și nicăieri — se risipeau și se reîntorceau, îl înconjurau cu vîrteje de picioare blonde și oacheșe, cu rotunjimi de sînuri și de brațe, cu eleganțe de mîini străvăzătoare și cu valuri de păr pe care se aprindeau lumini albastre sau flăcări aurii și roșii.

Dar văzul nu era singurul simț care să-l îmbrîncească spre culmile amăgirei; de peste tot îi soseau adieri încărcate cu mirosuri de flori de salcîm, de portocali sau de chiparoase, iar din florile himerice ce-l băteau cu aripi de miresme parfumele care-l cuprindeau în spiralele lor îl aruncau în beția tuturor viselor. Auzul își plăsmuia și el lumile lui. Sunete, cînd dulci și lungi, cînd izbitoare și vijelioase, îi picurau în minte. Viori și flaute nevăzute, ce întovărășeau nemărginit de duioase vocalizări omenești, îi cîntau în inimă. Ființe cu fră-

gezimi de flori îi întindeau brațele, se apropiau de el, i se plecau peste umeri, îi netezeau părul cu degete de onix."

Din momentul constituirii cuplului erotic în plan real, personajul capătă alte atribute. „Nemilostiv și cutremurător cezar în lumea viselor, Thalassa însă era, în cealaltă, un copil pentru care femeia este zină de rouă ce ar fi prăvălită de pe altarul ei la cea mai ușoară atingere a patimei". Din momentul în care totuși „grijania de foc" s-a împlinit, experiența și-a relevat limitarea. Contopirea extatică a cuplului se dovedea și în plan real iluzorie. Mai iluzorie chiar decît în halucinările lui. Atunci aparițiile feminine se năsteau din sine și tot în sine dispăreau. Acum trupurile lor, topite pentru o clipă la temperatura voluptății, își reluau materialitatea autonomă despodobită de tot ceea ce înainte fusese farmec și frumusețe.

Dispărînd ultima taină a erosului, un lent dar constant proces de eroziune a iubirii își face apariția. Cunoașterea reciprocă pînă la gradul în care nu mai rămîne nici un spațiu de taină, singurătatea și claustrarea iernii transformă iubirea în ură și voluptatea în suferință. Thalassa, care în ipostaza de halucinat se îndrepta vizibil spre alienare, în experiența iubirii reale ajunge la nebunie. Chiar dacă „Realul i se arată inferior visului" [13], rezultatul celor două experiențe rămîne același. Personajul pare mai curînd un caz patologic. Aici se află, probabil, și una dintre fundamentalele carențe ale „romanului". Un tînăr de 17 ani „care abia știa să scrie și să citească", orfan crescut în ambianța maidanului și a matrozilor, cu predispoziții maladive, potențate de frămîntările pubertății, este transformat într-un erou cu neliniști metafizice, cu înclinații introspective rafinate și cu gesturi încărcate de adînci semnificații filozofice ori existențiale.

Sensurile pe care ar fi trebuit să le degaje personajul sînt însă mai curînd niște adaosuri exterioare de comentariu ale autorului decît rezultante ale substanței lui literare. Pe această linie, foarte grăitor ne apare finalul. De o mare frumusețe descriptivă și cu emoționante deschideri metaforice, el încearcă să confere actului final al eroului conotații pe care acesta nu le are. Gestul său apare mai curînd ca o sinucidere decît ca o încercare de contopire cu Totul, de rostogolire în Azur și de confundare cu Dumnezeu. Thalassa nu este nici Ieronim, nici Dionis și nici Euthanasius.

Și dacă vom adăuga inadvertențele psihologice și contradicțiile artificiale proprii lui Thalassa [14], vom accepta doar cu rezerve aprecierea lui T. Vianu : „Poetul a vrut și a izbutit să creeze, poate mai mult decît un erou viu, un simbol tragic în caracterul căruia se consumă

[13] Al. Macedonski, *Cu privire la „Thalassa"*, *Op. cit.*, p. 295.

[14] În „Cuvintele de la urmă", autorul făcea, între altele, o astfel de mărturisire : „Cea pe care mă mîndresc mai mult că am învins-o, este că scrierea mea aleargă de la început, și prin necesitatea către deznodămîntul la care soseste și fatal nu poate să fie altul." Este tocmai ceea ce el n-a reușit. Traiectoria epico-lirică a „romanului" nu derivă din necesitatea internă a universului literar, ci din nevoia externă a scriitorului de a face o demonstrație. *Necesitatea* este a autorului nu a eroilor.

drama idealismului" [15]. Între intenţiile lui Macedonski şi întruparea lor literară este o anume distanţă determinată nu atît de artificialitatea eroului, cît de palida susţinere epică a simbolului central.

În pofida acestei carenţe de fond, la care s-ar mai putea adăuga şi altele (digresiunile meditativo-filozofice, încărcătura imagistică împinsă pînă la redundanţă [16], lipsa nejustificată a dialogului, artificiozitatea intervenţiilor mitologice), *Thalassa* dăruieşte cititorului ei satisfacţii estetice deosebite. Forţa descriptivă, mai ales, iradiază întregul text, conferindu-i virtuţi inegalabile. Permanenta şi sinestezica solicitare a receptacolelor senzoriale, interferîndu-se cu învăluirile metaforico-simbolice, adaugă fabulaţiei modeste deschideri de adîncime şi polivalenţe lirice.

Locul lui Macedonski în peisajul prozei româneşti ne apare astfel cu totul singular. Fără precursori şi fără urmaşi, el realizează prin *Thalassa* o experienţă romanescă inedită ale cărei caracteristici de bază ar putea fi rezumate astfel :

— *dezinteres faţă de epic în favoarea descriptivului, metaforicului şi meditativului ;*
— *gustul pentru eroul de excepţie din familia fantaştilor setoşi de absolut ;*
— *putere descriptivă excepţională, particularizată într-o viziune estetă asupra naturii şi a omului ;*
— *eludarea factorului social dintre componentele structurii epice ;*
— *eludarea dialogului dintre elemntele de sinteză ale prozei ;*
— *încărcătură imagistică dusă pînă la exagerare şi abundenţă neologică împinsă pînă la saţietate ;*
— *frecvenţă obositoare a digresiunii cu funcţie filozofantă în sens idealist şi mistic.*

Fără a fi „cea mai adîncă, mai neţărmurită şi mai subtilă din operele ce s-au scris cîndva sub soare, pentru proslăvirea simţurilor, menite a perpetua omenirea" [17], *Thalassa* rămîne o experienţă unică în proza noastră. „Ciudată şi rară", cum o califica T. Vianu.

---

[15] *Prefaţa* la *Op. cit.*, p. XXXIX.

[16] Din nou, parcă sesizîndu-şi slăbiciunile şi voind să descurajeze eventualele reproşuri, Macedonski atribuie cărţii însuşiri care de fapt îi lipseau : „Nici pe dinafară, nici pe dinăuntru nu l-am încărcat cu podoabe. Liniile lui sînt simple şi clasice. Mai simple decît ale oricărui alt templu ridicat cu vîrful condeiului." Dacă în privinţa fabulaţiei precizarea este adevărată, în privinţa scriiturii faptele stau tocmai invers. T. Vianu făcea, în acest sens, o caracterizare foarte exactă în prefaţa amintită : „Desigur paleta lui Macedonski este prea încărcată, stilul lui aminteşte pe alocuri barocul lui D'Annunzio, prea multe efecte de lumină şi culoare sînt notate, poetul face atîta risipă de pietre preţioase, încît ne vine a spune că unele din acestea trebuie să fie false."

[17] Apreciere de inspiraţie macedonskiană, în *Op. cit.*, p. 298, cap. *Note.*

Comuniunea dintre om și natură în opera lui M. Sadoveanu

I. OPRIȘAN
Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"

Împărtășind ideea că aspirația integrării în natură cunoaște semnificații deosebite în opera lui Mihail Sadoveanu, trebuie să observăm că, în afara persoanei autorului, ea este caracteristică doar unui număr restrîns de personaje. Desigur, în primul rînd acelora care trăiesc complexul dezrădăcinării — oameni rupți, prin formație, uneori și prin origine (cazul însuși al scriitorului), de ritmurile arhaice ale satului și de peisajul în care acesta e plasat.

Celor mai mulți dintre eroii sadovenieni, problema integrării în cosmos le rămîne străină, din simplul motiv că ei sînt nu numai încorporați „într-un peisagiu nemuritor", dar se află într-o profundă și complexă întrepătrundere cu tot ce-i înconjoară ; într-o adîncă comuniune cu lumea de taine a întregului univers.

Tipologic vorbind, personajele îndrăgite de autor sau care poartă mesajul său literar pot exemplifica doar una din cele două categorii : *fie că aspiră la integrarea în natură, fie că sînt integrate, prin forța lucrurilor, în pulsul acesteia.* Dintr-o a treia categorie — alcătuită din oameni complet desprinși de natură (care o distrug, o murdăresc sau sînt indiferenți față de ea) — fac, de obicei, parte numai figurile reprobabile, asupra cărora se revarsă întregul oprobiu sau ironia prozatorului.

Apropiindu-se de personajele integrate în ritmul cosmic — respectiv de păstorii și țăranii „din rasa sa" și de „autohtonii din veac", în genere — cu „o dragoste care a crescut cu timpul" (XX, 320), M. Sadoveanu a ajuns (întîi intuitiv, ulterior bazat pe numeroase argumente) la concluzia fermă că între *„omul vechi al acestui pămînt"* și *„mediul cosmic"*, în care viețuiește de milenii, există o *„străveche asociație"*, într-atît de profundă, încît se poate spune că *„acești oameni vechi"* sînt *„fiii acestui pămînt și ai stihiilor care le guvernează viața"* (XX, 122), *că ei sînt parte integrantă, „element" component al Marelui Tot ; că, „fără să-și dea seama", ei „se confundă" „cu gîrlele, dihăniile pămîntului și vîntul care susură în întinderi"* (XVI, 413).

În nenumărate chipuri, opera sadoveniană argumentează, ilustrează și detaliază această idee cardinală. După propria mărturisire a autorului, însăși invocarea în scopuri artistice a naturii în creația sa ar fi justificată, în bună măsură, de același raționament al comuniunii adînci dintre om și cosmos.

Departe de a constitui, prin urmare, un simplu clișeu literar, participarea naturii la viața sufletească a personajelor, atît de intensă și

diversă la Sadoveanu, reprezintă o formă de subliniere a interdependenței profunde dintre factorul stihial și cel uman.

Interdependența dintre factori e împinsă așa de departe, încît, uneori, se ajunge la totala lor suprapunere ; omul identificîndu-se absolut cu natura, ca în cazul revelator al povestirii *Babacurti :*

„După ce i-a duce pe acei nori la locul poruncit — rostește Dumitrache Pescaru, om al bălții, după cum îl arată și numele —, vîntul stă ; și ne dă Domnul-Dumnezeu ploaia de care avem sete mare, căci ne uscăm de patru săptămîni.

— Cine are sete mare ?

— Noi și pămîntul, cucoane Pelicre.

— Apoi, bre Dumitrache, se bucură iar boierul, după ce mi-oi face cu petrecerea în pruteți și m-oi întoarce acasă, va fi și pe gustul tău și-al pămîntului s-a ploua“ (XXI, 597).

Concordanțele cele mai pronunțate dintre om și natură sînt de observat, însă, în domeniul ritmului de viață al colectivității, care este armonizat pînă la identitate după rotația anotimpurilor. Personajele sadoveniene ies, astfel, din letargia hibernală o dată cu primăvara, cunosc dragostea în toiul înfloririi cîmpului, asudă din greu sub soarele verii, se simt fericite cît codrul e înfrunzit și iarba verde, își strîng bruma de roade toamna și se închid în casă o dată cu sosirea zăpezii, dormitînd asemeni pămîntului sub înghețul iernii : „Dormitau toată ziua pe lîngă sobele calde — reflectă autorul în *Crîșma lui moș Precu* —, vorbeau puțin, sara povesteau grozăvii și întîmplări felurite și așteptau să vie lumina de aur a primăverii. Pînă atunci dormeau și ei, ca și pămîntul care-i hrănea, subt omăt“ (I, 637). Nimic nu se face în dezacord cu ritmul naturii în „zarișteа“ satului arhaic.

Pulsul vieții umane e așa de profund acordat cu cel al naturii, încît venirea primăverii are repercusiuni dintre cele mai serioase asupra comportării oamenilor. Ca și sălbăticiunile — a căror mod de manifestare i-a servit cu certitudine scriitorului drept model în creionarea figurilor îndrăgite și în descrierea reacțiilor lor — personajele se trezesc impetuos din somnolență, devenind de nerecunoscut.

„Oamenii — țăranii concentrați, observă prozatorul —, liniștiți, cît au ținut zăpezile și cerurile posomorîte, începură a ridica frunțile și a adulmeca zările cînd prinseră a pluti nourași albi pe cer liniștit și adînc-albastru și cînd austrul zbici cîmpurile. Triști și gînditori stăteau în repaosuri și vorbeau de o mulțime de nevoi, pe care parcă atunci lumina soarelui de primăvară le descoperea lumii. Au trecut așa martie și aprilie și plugarii stăteau ca-n lanțuri în căzărmi. Numai obositoarele exerciții de zi și de noapte îi mai domoleau...“ (VI, 380).

Încă nestăvilit se comportă haiducul Ion Pietraru. Mirosul primăvăratic al pămîntului deșteptă în el într-atît dorul de codru și de haiducie, încît îi întunecă rațiunea și-i anihilează voința, făcîndu-l de nerecunoscut. Omul se transformă într-o adevărată forță stihială :

„Slugă mai credincioasă [ca Ion Pietraru] n-a avut părintele Veniamin niciodată, cu suflet mai înfrînt, și mai domol, și mai cinstit. Așa, o bucată de vreme, pînă

într-un rînd, cînd treceau cu trăsura pe aici, prin codrii Neamțului, spre mănăstiri, și ca de obicei Ion ședea în codîrlă, îndărătul sfinției sale. — Și zice că era primăvară, mirosea pămîntul, plin ca un burete de apă, și adia vîntul și clătea domol frunza tînără. Ce s-a petrecut în sufletul omului aceluia atunci, nimeni nu poate să știe. I s-a aprins ochii și i s-a schimbat glasul. Și a gîfîit ostenit, ca într-o suferință :

— Sfinte părinte, pune să mă lege, să mă lege strîns, că nu mai pot... Nu mai răspund de mine...

S-a spăriat tare atunci părintele Veniamin, nu mai cunoștea pe sluga cea blajină, s-a spăriat și-a dat poruncă să-l lege. L-au legat. Și ofta, și gemea ; îi ardeau ochii și-i tremurau nările. Așa de aprig se aprinsese într-însul dorul codrului !" (IV, 137—138).

Alături de procedee de felul celor de mai sus, comuniunea dintre om și natură e relevată prin utilizarea frecventă a terminologiei de rudenie preluată din sfera relațiilor familiale, ce presupune, pe de o parte, puternica afectivizare a universului ambiant, iar pe de alta, învestirea naturii cu atribute umane și chiar divinizarea ei, în spiritul străvechiului animism. În viziunea personajelor sadoveniene, natura, în totul ei, sau numai părți ale acesteia, reprezintă entități însuflețite, de care se simt puternic legate și față de care au un respect nemăsurat. A se vedea exemplul limită al pădurarului Ghiță Cocor, din povestirea *Dihania singurătății*, pentru care „toate pe lumea asta sînt vietăți" — de la copac, stîncă, foc, urme și pînă la invențiile veacului mașinist : tun, tren, avion etc. De altfel, din punct de vedere religios, satul arhaic sadovenian a rămas — în pofida evoluției aparente — la stadiul cultului solar [1]. Cu atît mai mult au rămas la acest stadiu ființele aflate în singurătățile înfricoșate ale Călimanilor, ale Ceahlăului sau ale Deltei Dunării.

„Oamenii din bălți (reflectează autorul în *Țara de dincolo de negură)* au cîteva bisericuți, pe grinduri ,— despre Dumnezeu știu totuși puțin. Cunosc însă puterea vîntului și-a valului. Cerul fără margini, stufuł fără fund, umbra amurgurilor, glasurile nopții sînt puteri străvechi sub care se pleacă" (VIII, 324).

Pentru pămîntenii trăind încă în ritmuri arhaice, natura continuă să-și exercite străvechile atribute materne. Aflîndu-se nemijlocit, în contact cu tainele ei, viețuind sub protecția sa binefăcătoare, vibrînd la tot ce-i înconjoară, acești oameni sînt nu numai metaforic, ci și în mod real fiii naturii-mume.

Sugerată în nenumărate locuri ale vastei opere sadoveniene, relația aceasta de rudenie e exprimată la un moment dat într-o formă cu totul deosebită :

„Depărtările nedeslușite, pădurile de aproape, apele, cerul, finaturile — rememorează autorul o impresie de la vîrsta de 5 ani — erau o lume minunată care

[1] Mai pe larg despre viziunea personajelor sadoveniene asupra lumii, vezi în articolul nostru : *Orizontul satului sadovenian*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 21, nr. 2, 1972, p. 191—205.

se desfăşura unor ochi uimiţi de copil. Eram pătruns ca de-o dulceaţă nesfîrşită, ca de-o dragoste de mamă. Tot ce mă înconjura, pentru mine era ca o fiinţă singură, care-mi arăta frumuseţi nenumărate şi-i mîngîia odihna pe spate cu şopot moale de vînt şi cu mii de glasuri mărunte ce susurau şi tremurau în ierburile din juru-mi" (VI, 604—605).

Universul — văzut în totalitatea lui — este conceput ca o existenţă, care-şi exersează în multiple chipuri înrîurirea şi ocrotirea asupra personajelor, inclusiv asupra autorului.

Copii ai naturii — „buna noastră mumă", cum o caracteriza însuşi prozatorul — eroii sadovenieni din orizontul satului tradiţional se simt înrudiţi cu toate ale ei. De obicei relaţiile sînt de prim rang : de frăţie. Stihiile (vînturile, viforniţele, iernile cumplite, ploile mari) sînt considerate „surori". La fel sînt socotite vietăţile domestice, cu care „vechii autohtoni" robesc alături pămîntul : cîinele, calul, boul etc. ; dar şi sălbăticiunile pădurii — chiar răpitoarele — faţă de care au o compasiune demnă de relevat. Pe de altă parte, muntele şi mai ales codrul, bradul şi teiul, paltinul şi mesteacănul sînt consideraţi, ca şi în folclor în genere şi în lirica de voinicie în special, drept fraţi. Consonanţele dintre viziunea personajelor sadoveniene şi folclor ating în această privinţă identitatea absolută. Tipic e cazul Simioanei lui Ignea, din romanul *Paştile blajinilor*, ea însăşi poetă populară. Spre a-şi exprima, astfel, afecţiunea faţă de codru, ea amestecă la modul cel mai firesc în vorbire tocmai versurile consacrate din lirica tradiţională — ce ar fi trebuit să fie citate de cercetător spre a dovedi similitudinea cu viziunea folclorică.

„Trăind mai mult pe alături de lume — mărturiseşte ea —, îmi vine cîteodată să cînt singură. Cînd sînt între oameni nu îndrăznesc. Vin aci la izvorul acesta ; ori mă duc în altă parte. Unde mă întorc, pădure. Stau şi zic : *Mă rog, codre, dumnitale / Ca la un frate mai mare...* Decît o fată amărîtă şi alungată, îi spun eu...

— Cui îi spui ?

— Îi spun eu codrului. Decît o fată alungată şi amărîtă, mai bine mă făcea mama un fecior. La un alean, m-aş fi suit sus *La vîrf de măgură, / În bură şi negură...*" (XIV, 106).

Cînd legăturile omului cu natura nu sînt raportate la un anumit tip de relaţie de familie : filială sau fraternă, ele sînt caracterizate, totuşi, prin intermediul terminologiei generice de : „cimotie", „neam", „rudă", „rubedenie". În această situaţie se află, îndeosebi, copiii, consideraţi, ca şi în viziunea lui Blaga şi a multor creatori şi gînditori moderni, ca mai apropiaţi decît oamenii maturi de tainele firii.

„Nu numai cu gînsacul şi cu băţul, adică cu calul — relatează prozatorul, referindu-se la propria experienţă de viaţă din perioada copilăriei —, ci cu toate lucrurile şi fiinţele care mă împresurau aveam o legătură adîncă şi delicată. Eram rudă mai apropiată atunci cu toată creaţia" (XII, 621).

După credinţa prozatorului, relaţiile copiilor cu natura pot lăsa o idee concludentă despre legăturile omului cu universul în străvechime.

Cu aceeași uimire nesfîrșită, bănuiește el că vor fi privit și oamenii de demult tainele naturii ; cu aceeași deschidere sufletească și candoare vor fi stat și ei în fața minunilor cosmosului ; cu o dezinvoltură similară se vor fi mișcat și ei în mijlocul naturii ; în sfîrșit cu o la fel de mare putere de imaginație vor fi amestecat și ei realul cu fabulosul.

În perspectiva acestei echivalări, întrezărim și cauzele pentru care acordă prozatorul un rol așa de mare figurilor de copii în opera sa de după 1920. Copilul devine pentru autor un instrument de revenire spre primordialitate, spre starea de inefabilă comunicare a omului cu natura, spre vîrsta de aur a libertății totale a individului.

În paralel cu acest transfer semnificativ de terminologie din sfera relațiilor familiale în sfera legăturilor omului cu natura, observăm la Sadoveanu o continuă și accentuată statuare a contactului om/natură pe temeiul codului prieteniei. În viziunea autorului sentimentul amiciției răzbate însă statornic dinspre natură către om, decît dinspre om către natură. El se confundă de cele mai multe ori cu spiritul ocrotitor al naturii și este ipostaziat sub forma acelei blînde lumini, ce înconjoară personajele cu „mîngîieri de prieten".

Dulceața peisajului sadovenian își găsește explicația tocmai în această legătură profundă de rudenie sau prietenie ce e de bănuit la temelia tuturor relațiilor omului vechi al pămîntului cu natura înconjurătoare.

În virtutea aceluiași fapt, natura nu este decît întîmplător, la Sadoveanu, ostilă omului ; chiar în ipostaza dezlănțuirilor ei stihiale. În orice caz, ea nu este ostilă pămînteanului trăind în ritmuri arhaice.

Pe temeiul celor relevate anterior s-ar putea conchide, într-o perspectivă psihanalitică, că dorul de codru, de munte, de peisajul natal arhetipal în genere se amestecă la personajele sadoveniene și se confundă cu sentimentul matern sau fratern, cu dragostea față de părinți și de familie, modelîndu-se, în ultimă instanță, după tiparele ei ; așadar, că sentimentul față de natură e asimilat sentimentelor de profundă afecțiune față de ființele consîngene.

S-ar putea conclude, totodată, că identitatea de expresie a sentimentului naturii cu sentimentele de dragoste față de familie și de înaintașii din veac — moși și strămoși — este deosebit de rodnică din punct de vedere artistic în opera lui M. Sadoveanu. Ea stă la baza cîtorva din paginile de mare vibrație patriotică ale autorului și dă rezonanță tuturor descrierilor de natură.

Nu mai puțin fructuoasă în rezultate artistice se dovedește și o altă direcție de reliefare a comuniunii omului străvechi cu natura. Ne referim la prezentarea personajelor în ambianța naturii ca în elementul lor cel mai firesc ; la sugerarea armonizării perfecte a individului cu peisajul familiar.

Încorporarea omului în spațiul cosmic, în care-și cîștigă îndeobște existența — ca pescar, vînător, oier, plugar, pădurar etc. — este așa de normală și profundă, la Sadoveanu, încît sălbăticiunile ajung să nu se mai sinchisească de prezența sa, sau chiar să nu-l mai poată băga în seamă, într-atît acesta se confundă cu celelalte elemente ale Marelui

Tot. Culai, de pildă, din *Împărăția apelor* și *Nada Florilor*, evoluează cu atîtă agilitate în mediul lacustru, încît pare o adevărată „dihanie acvatică". Calitățile sale deosebite de înotător fac ca vietățile bălților să rămînă impasibile la mișcările lui. Prezența sa activă și îndelungată nu bruschează și nu tulbură în nici un fel liniștea împrejurimilor :

„Fără să aștepte nici un îndemn de la noi — relatează Ilie Dumitraș, alter-ego-ul autorului —, cu mișcări scurte a dat drumul de pe el straielor sumare care mai mult îl dezgoleau decît îl acopereau, și lunecă fără nici un zgomot în apă lîngă plavie, ca un animal în elementu-i obișnuit. [...] Apăru cu scoici în mînă și în gură, le strecură în traista atîrnată de gît și iar se cufundă. Îl priveam cu jind cum se mișcă fără silință și fără zgomot, cumpănindu-se cu mlădieri sigure. Ca mine îl privea și un bîtlănaș cînepiu de pe tava verde a unei frunze de nufăr ; nu-i strica nimic din liniștea lui posomorîtă și din peisagiul familiar. Pluti ca pe deasupra unui tovarăș și un pescăruș vînăt c-un țipăt vesel. Culai își săvîrși neîntrerupt operația de cufundător și se întoarse la ostrovul nostru cu aceleași ondulări line de dihanie acvatică" (XVII, 449—450).

Pe lîngă alt personaj (Iorgu Badea, din *Copilul nimănui*) trec cățeii de vulpe fără să se teamă ; de altul (Traian Băiatu, din *Păuna Mică*) „nu se sfiesc" iepurii ; cu ieromonahul Șipka (din povestirea *Puntea*) sălbăticiunile codrului s-au împrietenit chiar, încît, „vin cînd le cheamă și-i cunosc urma pașilor și-l caută cînd se depărtează în munte după flori și fructe" (XVI, 253) ; pe Ilinca (din *Șoimii*) fluturii albi o confundă cu o floare „și se abat din zbor spre ea" (I, 257), întocmai ca în *Cezara* lui Eminescu ; pe Ionuț Jder (din *Frații Jderi*), stînd neclintit „ca ș-un trunchi cafeniu al luncii", o pasăre a bălții nu-l poate distinge : „așa era lipsit de mișcare, încît un stîrc alb veni asupra lui fulguînd din pene, ca să se așeze la doi pași pe un plop tînăr" (XIII, 335) ș.a.m.d.

Cu cît personajele se află mai aproape de starea naturală absolută (deci pe o treaptă mai joasă de civilizație), cu atît ele se încorporează mai profund naturii și sînt, implicit, într-o comuniune mai adîncă cu ea. Dovadă diferența gradual sesizabilă dintre modul de integrare în natură al autohtonilor și cel al eroilor originari din sălbăticiile asiatice. Reacția personajelor și comentariul autorului sînt mărturia cea mai elocventă a puterii sporite a acestora de contopire în peisaj. Ilun Tătarul, servitorul lui Cantemir bei (din *Neamul Șoimărești lor)*, spre exemplu, se strecoară prin pădure ca o umbră, înșelînd atenția îndelung experimentată a zaporojenilor care o răpiseră pe Magda Orheianu, ei înșiși ființe foarte apropiate de starea naturală ; Gheorghe Botezatu Tătarul (din *Frații Jderi)* se mișcă nesimțit de oameni și animale, în noapte, ca sub puterea unei vrăji ; iar Uvar (din romanul cu același titlu) reușește să înșele chiar șiretenia vulpii, stîrnind admirația „neprefăcută" a moldovenilor :

„Mă lasă să umblu pe cărarea din margine — comentează doctorul Iacob Melinte — El se dă mai sub pădure. Cotește pe după tufe și pe după dîmburi. Dacă n-aș ști că-i acolo, nu l-aș simți. Iaca, de subt un mal, îmi trece vulpea la doi

pași. S-a uitat la mine, m-am uitat la dînsa ; a înțeles că-s cu pușca în spate și nu-i primejdie, și s-a dus în drumul ei nu cu prea mare grabă. Dar mutul o simțise și stătuse în loc. Pe el nu l-a putut vedea, căci ea rîdea în sinea ei de mine și, cu coada ochilor, avea grijă îndărăt, cînd dintr-o parte, cînd din alta. Așa că mutul a pălit-o cu sulița. Cum a făcut nu știu ; dar se vede că nu dă greș niciodată. Dacă apucă a vedea el întîi vulpea, apoi nu-i mai scapă. Sătenii și vînătorii se uitau cu admirație neprefăcută spre idolatru" (XXI, 215).

Atît exemplele citate, cît și numeroase altele care ar putea fi invocate, lasă să se întrevadă că în descrierea încorporării autohtonilor sau asiaților în natură, M. Sadoveanu are în vedere nu atît modul de comportare real al omului, cît pe cel ideal al sălbăticiunilor. Felul de manifestare al viețuitoarelor codrului și bălții, îndeosebi al animalelor și păsărilor de pradă, se vede de departe că i-a stat, cum spuneam, ca ghid orientativ autorului în înfățișarea evoluției în peisaj a omului aflat în comuniune cu natura. Cîteva citate vor fi, credem, ilustrative. Iată, de pildă, cum e descrisă încorporarea rîsului în natură, la locul de pîndă: „*se așezase acolo, domnilor, de cu noapte, înainte de a cădea pospaiul. Ninsoarea proaspătă i-a astupat urmele. Ninsoarea proaspătă a căzut și pe el. S-a lăsat nins, a stat neclintit ca un lemn mort sau ca o piatră. Ciutele n-au văzut nici urmă, nu puteau simți nici aburul trupului lui*" (XIV, 575) ; sau a bîtlanului în așteptarea prăzii : „*într-un cot al gîrlei, dosit de soare, pe o cioată, stă neclintit un bîtlan între împestrițările și răsuciturile plantelor de apă. Stă așa de neclintit și de gînditor, încît mă îndoiesc dacă e viu. Pare un bronz luciu, în colțul unui salon, în umbră, între plante exotice*" (VI, 137) ; în sfîrșit, a unui pescărel : „*după ce s-a așezat, a rămas neclintit ca o jucărie de smalț și aur pe tipsia unei frunze*" (XVIII, 267) ; sau a unei cloști rațe : „*sta neclintită într-o împletitură deasă de sălcii pe plavie. Avea doi ochi vii care sticleau ca două pietre scumpe, dar încolo părea ceva fără viață, ca de piatră, una cu ierburile, cu gătejele... Sta neclintită.* [...] *Sta ca de piatră...*" (XI, 68—69).

Recunoscînd în cele de mai sus factorul modelatoriu al tuturor descrierilor încorporării omului în natură, nu putem să nu remarcăm totodată că de fapt prezentarea propriu-zisă a animalierului e făcută constant din perspectivă mineralogică și vegetală.

Or, observația aceasta, adăugată altora, ne permite să tragem concluzia că în descrierea comportării sau înfățișării unei anumite categorii a realității cosmice (umanitatea, animalierul, vegetalul, mineralul etc.) M. Sadoveanu își fixează, din considerente artistice sau filozofice, ca jalon de comparație și de prezentare, înfățișarea sau modul de comportare al altei categorii.

Descriind, astfel, reacțiile omului, el are în minte comportamentul sălbăticiunilor ; descriind comportarea sălbăticiunilor, se gîndește la înfățișarea și neclintirea vegetalelor sau a mineralelor, după cum în prezentarea acestora din urmă își fixează ca reper comportamentul animalier și chiar uman.

O vastă concordanţă se stabileşte, în felul acesta, între fenomene şi realităţi. Regnurile îşi dezvăluie înrudirile ; elementele aparent disparate clipesc semnificativ unele către altele ; încremenitul lasă impresia fluidităţii, iar mişcătorul pare neclintit. Totul se prinde în hora revelării semnificaţiilor de dincolo de aparenţe.

Încît, în perspectiva finalităţii cercetării de faţă, ne punem, fără să vrem, întrebarea : ce ar putea proba, oare, mai mult decît această corespondenţă [2] comuniunea omului cu natura, profunda lui legătură cu tot ce-l înconjoară. Căci, din cît se vede, în viziunea lui M. Sadoveanu, universul e conceput ca un uriaş Tot, ca un întreg solidar cu fiecare componentă a sa, ca un vast „organon", în care partea poate oricînd sugera întregul, iar întregul se revelă prin fiecare din părţi ceea ce face posibilă perceperea simbolico-metaforică a semnificaţiilor unui constituent prin datele concrete ale altuia.

În afară însă de considerentele filozofice de mai sus, prezentarea umanităţii prin prisma animalierului şi chiar a vegetalului îşi află la Sadoveanu cel puţin încă o justificare. *„Desfăcut proaspăt din firea înconjurătoare"* — după cum, cu pătrundere, observa M. Ralea [3] — *omul „seamănă adesea cu dînsa", „sufletul său e o prelungire a instinctelor elementare"*. Altfel spus, stihialul continuă să-i domine existenţa şi să se reflecte în toată înfăţişarea şi manifestarea sa. Fapt pentru care perspectiva utilizată de prozator nu numai că e adecvată, dar i se impunea cu necesitate.

În mod deosebit, „asemănarea" dintre om şi natură — relevînd în ultimă instanţă o comuniune de substnţă dintre individul străvechi al pămîntului, în special de sub munte, şi *„complexul cosmic local"* — se străvede în temperamentul personajelor, năvalnic şi nestăpînit, *„aprig şi furtunos", „viforos şi nestatornic ca puhoaiele şi furtunile munţilor"* (XVI, 371). *„Patimile oamenilor de-aici* — dă lămuriri Alecu Deşca, din *Bulboana lui Vălinaş — sînt ca vîntul şi ca apa : nu le poate nimeni opri..."* (VII, 393). În dragoste, ca şi în ură, în setea de libertate ca şi de dreptate, ei pun *„şuvoi şi vifor"*. *„Vorbesc aprins, cu sîngele lor iute fierbînd ; se lasă petrecerii cu patimă, fără frîu, ca un zăpor nebiruit"* (VII, 378—379). *„Vecini cu fiarele din codru"*, ei sar ca şi acestea, *„dau cu colţii şi cu coarnele"*, păstrînd nealterat, sub pojghiţa de civilizaţie, caracterul elementar al sufletului. *„Notarul nostru* — rosteşte acelaşi Alecu Deşca — *a fost la şcoală : poartă straie ca noi — da'sufletu-ntr-însu tot de sălbăticiune"* (VII, 393).

Similitudinea menţionată dintre om şi natură se străvede, de asemenea, în fizionomia şi comportamentul personajelor, în viaţa lor adînc sufletească în genere, racordată la acelaşi flux stihial ca şi al „sălbăticiunilor".

---

[2] Perpessicius dădea termenului chiar accepţiunea sa simbolistă, cînd afirma : „corespondenţele baudelairiane n-au aflat vreo altă ilustraţie mai perfectă în literatura noastră, cu atît mai desăvîrşită, cu cît e organică, decît întrepătrunderea aceasta cu omul la d. Mihail Sadoveanu" (*Mihail Sadoveanu : „Fraţii Jderi"*, în *Acţiunea*, IV, nr. 770, 27 martie 1943, p. 1).

[3] Mihail Ralea, *Înţeleniri*, Bucureşti, [f.a.], p. 35.

În mod consecvent, eroii sadovenieni au în ei „*ceva din sprinteneala și spaima sălbăticiunilor muntelui*“ (XV, 232) se retrag sau vin „*cu mișcări de sălbăticiune*“ (V, 329), par adevărate întruchipări ale „*sfiiciunii*“, fug adesea de ceilalți oameni și de aglomerațiile umane, simt „*în nări ca sălbăticiunile pădurilor*“ schimbarea anotimpurilor și vremii, și, mai ales, presimt ca și vietățile codrului primejdia. Sugestivă e comportarea lui Ionuț Jder în preajma descoperirii uneltirilor în vederea răpirii lui Alexăndrel-Vodă și în preajma atacului propriu-zis întreprins de oamenii lui Gogolea împotriva acestuia : „*Se afla în Jder ca o presimțire de sălbăticiune, care, umblînd sub codru și căutîndu-și adăpătoarea și pășunea și ascultînd și chemarea dragostei, are totuși întreaga-i făptură încordată spre primejdie*“ (XIII, 198). Sau : „*Jder era încordat de o frică nebiruită. S-ar fi dorit la multe poște de acel loc. Nu se vedea nimic ; împrejurimile zăceau neclintite sub bura de ploaie ; cu toate acestea sălbăticiunea din el avea fiorul primejdiei*“ (XIII, 211).

Unele personaje își revelă fondul stihial prin „freamătul“ sau „înfiorarea nărilor“ ; altele — prin „sticlirile sălbatice“ ale ochilor sau prin privirea incertă ca și a undei ; după cum altele își dovedesc înrudirea cu „*sălbăticiunile*“ prin „*luciul dinților cînești*“, prin „*dinți ascuțiți de lup*“, prin „*huruitul de hulub sălbatic al rîsului*“ (VII, 422), prin „*buzele puțin deschise*“ — semn al patimei nestăvilite ș.a.m.d.

Dar argumentul cel mai semnificativ în favoarea consubstanțialității omului cu sălbăticiunile îl constituie, însă, amestecul frenetic al ființei umane, în special în bucurie, cu toate ale firii, pînă la identificarea inconștientă cu forțele elementare. *Feciorul comisului Manole* — de pildă — *plutea în acea zi de sfîrșit de primăvară într-o bucurie a întregii lui ființe, amestecată cu apele, depărtările și cerul. Priveliștile și vorbele se întipăreau și răsunau în el ca într-un cristal*“ (XIII, 137). La fel își amestcă bucuria cu natura „*slujitorii proști cu multă virtute și cu puțină înțelegere*“, din *Creanga de aur*, „*sunînd din glas la un loc cu paserile și cu apele*“ (XII, 19). Înșiși monahii tineri, în frunte cu Kesarion Breb nu se deosebesc prea mult de slujitori, veselindu-se în forul lor lăuntric „*ca sălbătăciunile și ca pădurea*“, de „*lumina nouă*“, sau mirîndu-se de cele văzute.

Sînt, evident, doar cîteva din foarte multele mărturii ce probează asemănarea și chiar identitatea de substanță dintre omul vechi și sălbătăciuni în opera lui M. Sadoveanu.

Străduindu-ne, însă, să justificăm temeiul real al prezentării omului în perspectivă animalieră, la Sadoveanu, am demonstrat, credem, implicit, cu plus de măsură, comuniunea și înrudirea adîncă și complexă a umanității arhaice cu natura înconjurătoare, factor esențial în înțelegerea semnificațiilor creației sadoveniene.

Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu

CRIȘU DASCĂLU
Universitatea din Timișoara

Orice operă literară este, în realitate, o suprapunere a două mesaje distincte : mesajul semantic (totalitatea semnelor asamblate în text) și mesajul estetic (totalitatea variațiilor la care semnul poate fi supus fără a-și pierde caracterul specific)[1]. În practica interpretativă curentă (inclusiv în cea didactică), se absolutizează informația semantică a textului poetic sau, cînd se admite și existența celei estetice, se ajunge la identificarea lor. Faptul se explică, probabil, prin dificultățile efective pe care textul poetic modern le pune în calea receptării sale semantice.

Între aceste două tipuri de informație există strînse raporturi care nu numai că ne dau dreptul de a afirma că informația semantică este vehicolul celei estetice, ci ne obligă să constatăm că însăși corectitudinea decodării semantice depinde, într-o foarte mare măsură, de perceperea exactă a esteticii operei. Această dependență permite să se vorbească despre filtrul estetic al interpretării semantice.

O direcție estetică foarte fecundă în poezia noastră actuală. este cea ludică ; firește că poezia și chiar întreaga artă au stat mereu sub semnul ludicului, în sensul că opera este, asemenea jocului, un domeniu organizat pe baza unor strategii specifice, care îi conferă, în cele din urmă, valoarea euristică[2]. Ludicul nu este identificabil, prin urmare, cu simpla jubilație poetică ; mai mult, el este compatibil cu viziuni grave, tragice chiar. În direcția estetică amintită, ludicul este constitutiv actului poetic, în sensul că imprimă o anumită organizare constituentelor semantice ale textului. Exemplele de care ne vom servi în continuare sînt luate nu întîmplător din poezia lui Nichita Stănescu.

Una dintre sursele ludicului este, la acest poet, paradoxul. Astfel, în *Tragere la sorți* (din volumul *Belgradul în cinci prieteni,* 1971), se întîlnește întrebarea :

„Și unde este Omul cu M mare ?"

Inadvertența *(Omul cu M mare)* plasează lucrurile, deocamdată, în pla-

[1] Cf. Abraham Moles, *Artă și ordinator.* Cu colaborarea lui Marie-Luce André. Traducere de Claudia Dumitriu și Ion Pascadi. Prefață de Ion Pascadi, București, 1974, p. 42—43.

[2] Johan Huizinga, *Homo ludens.* Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere din limba olandeză de H. R. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Univers, 1977. Autorul afirmă că „activitatea poetică, născută în sfera jocului, rămîne mereu la ea acasă în această sferă. *Poiesis* este o funcție ludică" (p. 197).

nul absurdului, dar ele iau o destinație paradoxală în răspunsul dat întrebării respective :

„Unde să fie ? În moarte.
Dacă trageți la sorți cu inima lui
unde vreți să fie ?
Omul cu M mare se află în moartea cu m mic".

În versul din urmă, *m* se relevă drept emblemă tanatologică, recurența sa avînd aici rolul de a sugera nu numai caracterul agresiv al morții, ci și pe acela penetrabil al ființei (*m* se află în componența semnificantului *Omul* !).

Estetica paradoxului este și mai evidentă în poezia *Viața mea se iluminează* (din volumul *O viziune a sentimentelor*, 1964), al cărei vers final este :

„Mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp".

Se constată că ne aflăm în fața unei gradații temporale ascendente *(anotimp, an, timp)*, care produce însă paradox în măsura în care termenul inițial *(anotimp)* îi implică, lingvistic, pe cei următori în care este implicat semantic (*an* + *timp*) ; suportul acestui paradox este, în mod evident, raportul etimologic dintre compusul *anotimp* (se ignoră, acum, faptul că avem de-a face cu un calc după germ. *Jahreszeit*) și componentele sale.

De altfel, plăcerea jocului etimologic este vizibilă și în alte poezii, ca, de exemplu, în *Lupta ochiului cu privirea* (din volumul *Necuvintele*, 1969), unde citim această strofă finală :

„Orbul de mine, marea o presimte
orbul de mine
se apropie de mare
Talazul ! Talasul ! Thalasul ! Thalassa !".

Interpretarea semantică a ultimului vers ridică dificultăți importante, generate mai ales de existența, în interiorul său, a termenilor, neatestați în vreo limbă naturală, **talas* și **thalas*. Recitind întreaga strofă, se poate vedea, însă, că succesiunea versurilor are un evident caracter orientat : orbul *presimte* marea, apoi orbul *se apropie* de mare și, este de presupus, ultimului vers i-ar reveni să exprime *atingerea* efectivă a mării. Ceea ce se și întîmplă, numai că este vorba de apropierea (grafică) de *etimon* și, în cele din urmă, de atingerea acestuia, căci *talaz* < tc. *talaz*, care, la rîndul său, provine din gr. θάλασσα. Atingerea mării este sugerată, astfel, de succesivele transformări *ale talazului* pînă la completa sa metamorfozare în etimon. Apropierea de mare, de spațiul originar (i. e. de etimon !) este imposibilă altfel decît prin străbaterea unui spațiu imaginar, reprezentat de termenii **talas* și **thalas*, fără altă existență decît poetică.

Dacă în exemplele de pînă aici aplicarea filtrului estetic s-a dovedit oportună, căci în absența acestuia interpretarea semantică ar fi relevat simple bizarerii, în exemplul care urmează utilizarea aceluiași filtru devine obligatorie, căci lui îi revine sarcina de a valida poetic

o formă improbabilă din punct de vedere lingvistic. Este vorba despre strofa finală din poezia *Din cînd în cînd* (din volumul *În dulcele stil clasic*, 1970) :

„Din cînd în cînd nu mai vor să fie ceea ce sînt
lucrurile și ființele ce au fost,
ci ele vor să fie numai și numai
erînd".

Frapează, desigur, aici forma *erînd*, inexistentă în limbă și chiar incorectă (fiind analizabilă, totuși). Filtrul estetic amintit ne va avertiza, însă, că poate fi vorba despre o formă interpretabilă semantic, cu condiția ca ea să fie validată, să fie făcută admisibilă. Fără această validare, interpretarea semantică nu poate debuta, căci spiritul nostru va refuza întotdeauna să pretindă sens unui semn invalidat. Devenind plauzibilă din perspectivă estetică, forma *erînd* poate releva, pe de o parte, o combinație între două elemente verbale, și anume între tema de imperfect a lui *a fi (era)* și morfemul gerunzial *(-înd)*, elemente care au în comun sensul durativ ; în acest caz, ar fi vorba despre voința lucrurilor și a ființelor de *a se permanentiza în trecut* (interpretare sprijinită și de faptul că *erînd*, cuvînt final al textului, nu este urmat de vreun semn de punctuație care să consfințească încheierea comunicării). Pe de altă parte, forma *erînd*, comportînd, așa cum am arătat, un element interpretabil ca temă a imperfectului, este susceptibilă să fie asociată cu însăși ideea „imperfecției", cu atît mai mult cu cît nu poate fi neglijată nici asocierea cu lat. *errare* „a greși", de unde consecința că existența însăși ar sta sub semnul *erorii* (ca și poezia, de altfel : poetul a dat la iveală, în anul 1979, volumul intitulat semnificativ *Operele imperfecte)*.

Faptul că, fără excepție, fragmentele analizate de noi ocupă, în contexte, *poziții finale* nu este întîmplător ; dimpotrivă, el dovedește cît se poate de clar că *estetica jocului* este atît de importantă în concepția acestui poet, încît zonele ei de maximă concentrație sînt situate în locurile privilegiate ale textului, adică în punctele de maximă vizibilitate pentru lector.

Dacă, în unele situații, utilizarea filtrului estetic rămîne facultativă, în altele ea este oportună și chiar, așa cum am încercat să dovedim, obligatorie. Raportul esteticului cu semanticul este, deși fluctuant, întotdeauna real și, prin urmare, demn de atenția noastră.

Mihai Eminescu: *Melancolie* (Încercare de identificare a unei structuri)

PETRU URSACHE
Universitatea „Al. I. Cuza", Iași

Considerăm analiza structurală una dintre metodele posibile și nu singura cale de acces spre înțelegerea textului. În funcție de specificul materialului, ea se impune cu necesitate pentru orientarea pozitivistă a demersului și pentru precizarea unui punct sigur de plecare, urmînd ca analiza, pentru eventuale valorizări estetico-filosofice ale operei, să fie continuată din perspectiva altor metode, mai adecvate acestor scopuri. Ne referim la situațiile care pretind nu cercetări parțiale, ci de ansamblu. Se cunosc destule eșecuri datorate tehnicismului pur și ostentativ, îndeosebi din anii romantici ai începuturilor structuralismului, ceea ce a și provocat ulterior oarecare blazare, chiar și printre susținătorii cei mai frecvenți, unii grăbiți să îmbrățișeze alte *mode*.

Cît privește poemul *Melancolie*, mai ușor și firesc, la prima vedere, este să demonstrezi că nu se supune unei ordini structurale, în înțelesul de ansamblu identificabil de elemente stabile, sensibilizat și redimensionat în spațiul artistic prin voința creatoare a poetului. Căci dacă pornim de la o ipostază oarecum empirică a compoziției, vecină ideii de structură, nu avem motive să credem că *Melancolie* reprezintă un model formalizat, prestabilit de autor sau de sistemul literaturii în general. Cel mult ne vedem constrînși să ne oprim meticuloși asupra *părților* verbalizate ale textului, fie și cu funcție semantică, în vechea și clasica accepțiune a teoriei literaturii, trădînd, fără să vrem, forma pentru compoziție. Cu atît mai mult situația se complică atunci cînd trebuie să vorbim despre structură, cea care se află în realitatea ascunsă, latentă a operei. Așa se întîmplă totdeauna cînd avem de-a face cu un text dat ca unicat, asemenea *Melancoliei*. Termenii *compoziție, formă, structură* circulă laolaltă (se întîlnește adesea și expresia „structură compozițională"), iar analiza nu convinge totdeauna.

Dată fiind dificultatea recunoscută a încercărilor de acest gen, facem în prealabil următoarele precizări metodologice :

a. În intenția noastră este să arătăm *dacă* și *cum* este posibilă o structură poetică a *Melancoliei* și nu să decretăm existența uneia singure. Postulăm în felul acesta diversitatea interpretărilor, întemeiați fiind și pe conceptul de *operă deschisă*. Este de așteptat ca altui ochi critic, receptînd realitatea poetică din altă perspectivă decît cea pe care o propunem noi, să i se dezvăluie altă schemă structurală, fără puncte

obligatorii de contact cu a noastră. În asemenea cazuri modul hotărîtor îl dețin elementele de limbaj despre care cercetătorul crede că se află în co-relație. Dacă drama existențială din *Melancolie* este limitată la biografia concretă și reală a poetului, atunci motivul „biserica-n ruină" va substructura întregul sistem imagistic și ideatic. El va îndeplini funcția de termen al unei comparații, iar compoziția se va organiza după modelul paralelei romantice, cum ne-au obișnuit să credem, generație de generație, manualele școlare. Dacă se pornește de la ideea că *Melancolie* poetizează o dramă cosmică, atunci motivul „regina nopții moartă" devine apt pentru funcția regentă, de structurare a materiei poetice. Perspectiva ideo-afectivă se monumentalizează, iar comparația se transformă în alegorie. În prima variantă a analizei s-ar putea conchide că viața demodulată a omului social s-ar compara cu a unei biserici părăsite, supuse eroziunii timpului ; în cealaltă, omul, devenit ființă cosmică, își ritmicizează viața și moartea după modelul astrelor. În sfîrșit, dacă analiza își alege ca pretext destinul poetului de geniu, cercetătorul poate invoca tipologiile romantice, tratînd celelalte elemente de limbaj pomenite ca făcînd parte din figurație. Poetul devine un model integrabil în seria demiurgilor, iar alegoria se schimbă în simbol. Iată trei ipostaze de lucru, diferite ca intenție și ca scenariu. Luate în totalitate, ele se completează și permit adîncirea cunoașterii unuia și aceluiași text : *Melancolie*.

În același sens al cunoașterii au evoluat și celebrele analize la poezia *Les chats* de Ch. Baudelaire. Unii autori, spirite comode și nereceptive, s-au grăbit să le citeze, gălăgios, ca mari eșecuri, pentru că nici, zic ei, Jakobson, nici Lucien Goldmann, nici Riffaterre, ca să citățm doar cîțiva dintre exegeții textului baudelairean, nu au identificat una și aceeași schemă structurală și nici nu au emis judecăți de valoare. De fapt, ei au realizat exact ceea ce și-au propus și le-a permis tipul metodologic abordat : R. Jakobson și Lévi-Strauss au demonstrat că structurile de adîncime cu baze arhetipalo-antropologice se comportă ca și cele gramaticale, incluzînd în sfera lor un sistem coerent de limbaje, printre care și cel al poeziei : Lucien Goldmann a fost preocupat de caracterul omologabil al structurilor sociale cu cele literare. Pe lîngă acestea, în primul caz se punea în evidență un aspect al mecanismului comunicării, privit în dimensiunea lui sincronică, în al doilea era dezvăluită geneza formelor socio-literare situate în perspectiva lor diacronică.

b. Textul scris, spre deosebire de cel oral, nu cunoaște un grad înalt de formalizare, de unde și diferența relativă de invenție în cele două tipuri de texte, datorată, la origine, agenților creatori : într-un caz este vorba de o individualitate care tinde conștient să se diferențieze de confrații de serie, în celălalt, de o individualitate *de un tip special* (în sensul că nici anonimatul, nici individualitatea nu sînt absolute din punctul de vedere al teoriei folclorice și, într-un anume grad, și din cel al artei culte), care tinde inconștient să se integreze în totalitate. O consecință relevabilă pe plan stilistic : textul *cult* se va distinge printr-o expresivitate accentuată, datorată unicității elementelor poetice,

cel oral va cunoaşte un grad scăzut ca expresivitate şi unul înalt de redundanţă. De aici şi o serie de dificultăţi pentru interpretarea ambelor categorii de texte. Creaţia scrisă îşi ascunde structura dincolo de compoziţie şi de formele individuale prin cuvînt ori prin reprezentare. Fiind dată ca unicat, ni se refuză termenii de comparaţie cu alte construcţii similare, pentru verificările necesare în asemenea operaţii de gîndire. Textul oral dă impresia că-şi dezvăluie singur construcţia structurală, dar, de fapt, şi-o maschează la fel de bine ca şi cel scris. Mai mult decît atît, există permanent pericolul confundării conceptului de structură cu cel de formă, cum i s-a întîmplat şi lui I. V. Propp. Chiar şi Lévi-Strauss, încercînd să-l corecteze, a amplificat confuzia.

c. O condiţie a analizei o constituie fidelitatea faţă de text şi consecvenţa în raport cu metoda abordată. Totodată se porneşte de la text, cum spune Riffaterre, iar raportul dintre autor şi critic nu poate fi decît de subordonare faţă de primul. Aplicarea unor idei preconcepute, necunoaşterea specificului textului duc la eşec. Totodată, nu trebuie să se ceară structuralismului ceea ce nu poate da : analiza exhaustivă şi judecata de valoare. Există un statut al fiecărei metode şi un cîmp de investigaţie relativ previzibil. În momentul în care setul specific de probleme şi-a găsit oarecare rezolvare, operaţia trebuie transferată altor metodologii. Să nu uităm că opera este şi *cosmoid* şi structură deschisă (ceea ce înseamnă, de fapt, acelaşi lucru), pe cînd aplicarea metodei are un caracter particular şi limitat. Este nevoie de un mare efort intelectual, colectiv ori individual, pentru distrugerea tendinţelor de parcelare şi pentru realizarea cercetării interdisciplinare.

d. Punctul de plecare al analizei îl stabilim în consens cu definiţia structuralismului formulată de Jean Piaget : *sistem de transformări* şi *autoreglări*. Aceasta ne permite să întrezărim şi punctul de incidenţă cu textul eminescian, ca garanţie teoretică a identificărilor ce urmează. Este o chestiune de opţiune. Am fi putut alege, cu şanse egale, în intenţiile noastre analitice, definiţia lui Lévi-Strauss, care are ca suport conceptul de *corelaţie* între elementele ansamblului structural, mai ales că dispunem şi de un model analitic realizat din această perspectivă. *Melancolie* are însă nevoie de unele lămuriri de subtext cultural, din care îşi extrage sistemul de reprezentări. De aceea, ni se pare că formula propusă de epistemologia genetică a lui Jean Piaget este mai adecvată cercetărilor cu caracter tematic, premergătoare altor etape ale analizei. Discuţia poate fi reluată şi din perspectiva definiţiei lui Lévi-Strauss, a lui Lucien Goldmann ori a lui Riffaterre.

Care este deci posibila schemă structurală din *Melancolie*, din perspectiva epistemologiei genetice ? Dat fiind nivelul scăzut de formalizare, asemenea oricărui text scris, individuat, va trebui să încercăm s-o identificăm dincolo de construcţia *fizică, vizualizată* prin textul grafic. Pentru aceasta putem porni de la aspectul *tematologic* ilustrat de familia semantică fundamentală : lună, biserică, lumină sepulcrală, cimitir, demon. Acestea sînt simboluri care evoluează sub semnul morţii, temă frecventă la Eminescu. El le fixează într-un timp

consacrat, după modelul lui „se bate miezul nopții" și într-un spațiu consacrat, anume templul, substitut al coloanei cerului, pentru a înscrie drama existențială la nivel cosmic.

Se știe că, în simbolica mitului, motivul centrului este reprezentarea creațiunii în expresia sa bi-unitară : viață — moarte. Ambele forme ale existenței se cheamă în mod necesar una pe alta, constituind un cuplu inseparabil, ce ilustrează un sistem coerent de gîndire, o epistemă perfectă. Orice modificare în raporturile prestabilite, înghețate, dintre cei doi termeni este sesizabilă, pentru că atrage după sine reorganizarea sistemului. Un exemplu de reelaborare a raporturilor ni-l oferă însăși poezia *Melancolie*, care conține în subtext termeni destinați să permită diversificarea interpretărilor. Este vorba de înțelegerea textului, după caz, ca dramă umană sau cosmică. Dacă *peisajul* din *Melancolie* este înțeles ca o reprezentare naturistă, identificabilă în spațiul terestru (cîmpii, sate, biserică, cimitir de țară), înseamnă că experiența psihică a eului la care face referință poetul este aceea a unui om obișnuit. Starea melancolică poate fi echivalată cu orice expresie elegiacă reținută, din accepțiunile curente, implicînd chiar și o notă de umor, ca în *Singurătate* („Dar atuncea greieri, șoareci, / Cu ușor-măruntul mers, / Readuc melancolia-mi, / Iară ea se face vers"), sau în *Tu cei o curtenire* („Dar eu sînt melancolic / Și nu știu să răspund. / Nu pot să-mbrac în glume / O taină ce ascund"). Ultimul vers din *Melancolie* („Ca de dureri străine ? ... Parc-am murit de mult") poate fi luat adlitteram, ca intenție a poetului de a se retrage în singurătate, departe de semenii care i-au provocat experiențe amare.

Dacă, din contră, acceptăm teza, iarăși posibilă, că peisajul terestru este proiecția mistică a unei realități transcendentale, întreaga problematică se schimbă fundamental. Eul poetic se află în subordine cosmică prin coloana cerului care fixează un centru și un început de lume. Și eul poetic suferă mișcarea de translație spre monumentalizare. El se imaginează în ipostaza de spectator sau chiar de co-autor la eroica facere, mistică, operă a creațiunii primordiale. Versul final necesită altă lectură. Eul poetic transfigurat în eu antropocosmic prin tentativa de corelare semantică cu „biserica-n ruină", substitut al centrului și al coloanei, suportă o dramă supraindividuală, universalizată la toate nivelele de existență. Melancolia devine o stare sumbră și gravă, fără egal.

Ambele interpretări privind dubla ipostaziere a eului s-au și propus, cum se știe, în critica și istoria noastră literară. S-a gîndit în virtutea legilor latente ori manifeste, după caz, ale textului, deci în virtutea realităților poetice structurate și ascunse. Noi nu facem decît să explicăm *de ce*, ca un corolar al cunoașterii. Că s-a procedat intuitiv, aceasta este altă chestiune. Să reținem însă dubla ordine epistemică : o deschidere spre mundan, alta spre cosmicitate. *Melancolie* constituie un exemplu ideal de *opera aperta* (Umberto Eco). Unele texte din epoca marilor poeme au incifrată în așa mod ambivalența semantică despre care am vorbit, încît este imposibilă despărțirea miticului de lumesc. În asemenea cazuri, există totdeauna riscul reducerii sensului intratextual la un singur aspect tematic. („Neguri albe, strălucite / Naște

luna argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie". Așa începe poezia *Crăiasa din povești*, strofă ce reia într-o altă variantă versul din *Melancolie* : „Ce sate și cîmpie c-un luciu văl îmbracă". De aceea, analiza textului eminescian se poate realiza numai prin corelație, implicînd depistarea prealabilă a elementelor de limbaj, sinonime ca sens, și care circumscriu în sfera lor sistemul de gîndire al autorului.

Putem surprinde, fie și într-o formă confuză, mecanismul de constituire a părții verbalizate a limbajului, îndeosebi la ce contexte aderă elementele de expresie, creîndu-se, prin uz, obișnuințe și stabilitate. Sînt indicii palpabili ai prezenței structurii în planurile de adîncime ale operei. Spre exemplu, într-o poezie *(Vis)*, Eminescu narează o experiență onirică proprie, în care se imaginează pe sine străbătînd, asemenea lui Tlà, un peisaj nocturn, dominat de lună și de „domul cel regal". Este un templu sau o piramidă, cu trepte înalte și cu „Chipuri de sfinți p-iconostas". În noapte, „de sus", se aude un cîntec trist și misterios care ritmicizează timpul asemenea greierului din *Melancolie*. În această incintă sacră, poetul merge să întîlnească propriul său cadavru. Interesantă ni se pare și ultima strofă a poeziei, despărțită formal de restul compoziției care este, la fel ca și în *Melancolie*, un fel de comentariu privid existența dramatică a autorului : „De-atunci ca-n somn eu îmblu ziua / Și uit ce spun adeseori ; / Șoptesc cuvinte ne-nțelese / Și parc-aștept ceva — să mor ?" În *Cu gîndiri și cu imagini*, un fel de artă poetică din perspectiva geniului romantic, poetul se folosește de imaginea piramidei pentru a găsi puncte de asemănare cu propria-i scriere și existență, reformulînd o parte a peisajului din *Vis* : „Intri-nuntru, sui pe treaptă, / Nici nu știi ce te așteaptă. / Cînd acolo ! sub o faclă / Doarme-un singur rege-n raclă".

În trei poezii diferite ca organizare formală apar aceleași elemente simbolice : luna (simbol al morții în gîndirea arhetipală) și templul (simbol al spațiului sacralizat în viderea unei creațiuni). Greierele, cucuveaua, cariul, demonul nu au aceeași frecvență pentru că Eminescu le-a acordat, în consens cu gîndirea mitică, o importanță secundară. Din contra, primele două, cărora li se alătură (cum vom vedea) și eul antropocosmic, poartă sarcina semantică a unei întregi familii de texte eminesciene consacrate temei morții. Selectarea elementelor simbolice și ierarhizarea lor valorică nu echivalează cu operația de identificare a structurii înseși. Este adevărat că psihanaliza vede în cuvîntul izolat o formă prescurtată a mitului personalității. Dar, ca să-l poată valoriza ca text întreg, este și ea obligată să-și creeze un sistem extratextual de referințe, pus la dispoziție de viața curentă sau mai îndepărtată a pacientului. În ultimă analiză, mitul personalității se bazează pe observație și reconstituire și nu se poate limita la un cuvînt-cheie.

În același mod privim și textul literar, indiferent dacă literaturizează sau nu un fapt oniric. Concepția poetului o reconstituim dintr-o anume familie tematică de texte, pentru a aprecia ponderea ideologică deținută de opera aleasă pentru analiză *(Melancolie)* la nivelul totalului, dar și ca individualitate. Cuvintele-cheie, adică simbolurile, se integrează și ele în totalitate, diferențiind semantic textele între ele sau

unificîndu-le în familii. Într-un cuvînt, ne dezvăluie schema structurală pe care se construieşte o întreagă ideologie concretizată într-un sistem imagistic : două variante ale peisajului sepulcral din *Melancolie*, unul celest, dominat de „regina nopţii moartă", celălalt terestru, aflat sub regenţa „bisericii-n ruină". A pune în relaţie simbolurile fundamentale din *Melancolie* şi din familia respectivă de texte înseamnă să obţii sensuri noi, ca în orice operaţie de reconstrucţie a limbajului, să atragi în circuitul comunicării şi alte elemente care încă nu au fost invocate în text, dar se află implicate în familia de simboluri.

Luna moartă în asociaţie cu templul provoacă în mod firesc conceptul de *axis mundi* şi de creaţie. Prin urmare, tematic vorbind, în *Melancolie* nu este vorba de moarte şi atîta tot, ci de o întîmplare simbolică, după modelul aceleia care s-a petrecut *in illo tempore*, ceea ce presupune totodată şi actul creaţiunii. Raportată la om, moartea este concepută, de asemenea, ca ordin evenimenţial, pentru că familia de termeni arhetipali : lună — templu — creaţiune îl provoacă şi pe acela de geniu, aşa cum apare în *Vis* : „Prin tristul zgomot se arată..." etc.

Dar luna, biserica, coloana sînt reprezentarea unui scenariu cosmogonic, care ritualizează viaţa şi moartea. Astfel, cînd apar în relaţie viaţa şi moartea sub regenţa centrului înseamnă că se realizează, literar vorbind, o construcţie, o schemă abstractă. Aceasta este structura : o schemă abstractă incluzînd două mari tipuri de pulsiuni : Eros — Tanatos, în baza cărora se elaborează o serie de compoziţii unite prin simboluri comune şi o concepţie perfect închegată despre existenţă. Structura, ca forţă de angajare a autorului în existent, este prestabilită în mod aprioric oricărei verbalizări şi se păstrează în adîncurile fiinţei. Acolo îşi are comandamentul şi de acolo distribuie pulsiuni spre lumina fiinţei, pentru a se transforma în gîndiri şi în imagini. Structura în abstracţiunea ei se aseamănă cu schema propoziţiei, care cuprinde părţi principale şi secundare, într-o topică prestabilită. Sau în cazuri excepţionale, posibilităţile de afirmare ale fiinţei se dovedesc nelimitate. Aceasta este baza spirituală a vorbirii spontane, dar şi a proiectelor artistice imaginare, înainte de a fi verbalizate. Este adevărat că transpunerea în scriere permite unele finisări, precizări conceptuale, chiar abateri de la proiectul iniţial, subconştient. Însă hotărîtor rămîne spiritul predictabil al creatorului : natură dublată de cultură.

Mai trebuie observat că artistul nu creează cîte o structură corespunzătoare fiecărei poezii în parte, ci una comună mai multor texte înrudite, identificabilă parţial ori în totalitate. El creează mereu altă compoziţie, altă formă prin care structura se face *vizualizată*. De aceea noi, obişnuiţi mai curînd cu gîndirea concretă decît cu abstracţiunile, sîntem tentaţi să luăm forma drept structură. Este ca şi cum am confunda planul treflat, modelul mereu repetabil al arhitecturii creştine cu biserica însăşi. Desigur, modelul cuprinde în sine germenii ansamblului. În baza lui putem prevedea dimensiunea clădirii cu elementele ei constituente : naos, pronaos, contraforţi, cupolă. Acestea pot fi imaginate şi chiar reconstituite, cum procedează adesea şi arheologii,

și se înfățișează ca părți stabile ale structurii, asemenea categoriilor de simboluri din *Melancolie,* care organizează și dau sens întregii compoziții.

Aceeași schemă structurală : viață — moarte apare și în folclor. Spun *schemă* pentru că orice structură cu funcție de model și existînd aprioric în abstracțiune (Lévi-Strauss) reprezintă urmarea unui anume sistem de relații. În folclor, în mit sau basm, artistul fixează schema în acord cu cele două măsuri fundamentale ale sale : viață — moarte, în orice text direcționat pe această temă complexă. El nu le concepe izolat în gîndirea sa filosofică de ansamblu, aceea care își are baza de existență în arhetipurile colective de tip Young și Eliade. Orice ritual de înmormîntare este însoțit de forme de reprezentări ale credințelor în perpetuarea ciclului vital, după cum orice naștere, considerată eveniment pentru grupul familial și social, conține și prefigurări ale morții. Spiritul colectiv nu a sesizat vreo contradicție în faptul că morții de primăvară, sărbătoare a morților, a fost plasată într-un moment cînd renaște întreaga natură. Din contra, el a intuit aici nu numai aplicarea schemei epistemice viață — moarte, la nivelul familiei umane, dar și corelația cu formele naturale și cosmice, potrivit modelului de gîndire poetizat în texte de tipul : „Viața omului / Floarea cîmpului", ceea ce transferă întregul sistem conceptual la alt nivel al structurii, cu deschideri spre cosmicitate.

La Alecsandri putem identifica, în linii generale și îndeosebi în prelucrările folclorice, aceeași schemă structurată în baza scenariului abstractizat viață — moarte. Există la poetul patruzecioptist două categorii de reprezentări integrabile acestei discipline artistice. Unele se individualizează prin evocarea întregului complex ideologic arhetipal viață — moarte, amplificat în spiritul fantasticului folcloric. Este vorba de legende : a rîndunicii, a ciocîrliei etc. Textele aparținînd aceleiași categorii artistice și unite prin simboluri comune sînt reductibile la o singură narațiune alegorizată : o familie de împărați are o fată. Părinților li se prevestește că fata e predestinată unei situații tragice și aceștia o țin în supraveghere. Dar ea calcă o interdicție și anume se îndrăgostește de Soare. În folclor și la Eminescu mai apar Sburătorul și Luceafărul, ca substitute ale astrului. Cum observăm, se operează cu simboluri cosmice, zoo- sau fitomorfe.

A doua serie de identificări la Alecsandri : Fata, simbol cîmpenesc și deci perisabil (după modelul : „Cîte flori sînt pe pămînt / Toate se duc la mormînt") este disputată de un simbol astral (Soarele, Făt-Frumos), pe de o parte, și de altul tanatogen (Statu-Palmă-Barbă-Cot), ce-și are reședința în subterană și apare să-și înfrunte adversarul în momentul critic cînd Soarele se află la echinox, iar luna în eclipsă. O întîmplare umană capătă deci, prin narațiune alegorizată, ca și la Eminescu sau în mitologia asiro-caldeeană a lui Zaratustra, semnificații cosmogonice.

Structura ca schemă a fost identificată. Raportată la folclor și la Alecsandri, ea dezvăluie aderența la gîndirea autohtonă și îndeosebi la

credințele chtoniene dacice, fapt ce nu poate fi arătat pe larg în cuprinsul acestui articol. Raportată la Eminescu, ea se dovedește a fi mult mai elaborată și sintetizată din izvoare mitologice diverse, inclusiv ale vechilor carpato-danubieni. Pe de altă parte, identificarea schemei cu ajutorul arhetipologiei permite să verificăm, în relație cu *Melancolie,* și definiția structuralismului dată de Jean Piaget, întemeiată pe conceptele : *sistem de transformări* și *de autoreglări.* Să ne explicăm. Poemul nu a apărut dintr-odată în concepția autorului, nici ca schemă de gîndire, nici ca reprezentare. Cum se știe, a fost prefigurat în compoziția piesei de teatru *Mira* ca și în alte creații : *Tristeță, Privesc orașul furnicar* și într-o variantă la *Împărat și proletar* din 1874. Aceste date de istorie literară ne ajută să înțelegem că în conștiința poetului a avut loc un proces de formare și de transformare a textului, a concepției și, înainte de toate, a structurii poetice. Mai mult decît atît, în *Melancolie* accentul cade pe un singur aspect pulsativ existențial : moartea. De aceea poetul a trebuit să reia textul, transformîndu-l în alte compoziții, pentru a cuprinde ambele tipuri de pulsații, specifice întregii scheme. În orice caz, ea a fost cucerită treptat, în urma unui mare efort creator și de gîndire, odată cu maturizarea autorului în contact cu simbolurile arhetipale. Nu întîmplătoare este ordinea apariției textelor pe care însăși marea conștiință a lui Mihai Eminescu le receptează. Întîi *Melancolie,* poezie tanatogenă, apoi *O, mamă...,* prin care poetul își găsește adăpost în preajma arborelui cosmic (teiul sfînt), succedaneu al coloanei ori al centrului, și, în sfîrșit, *Mai am un singur dor,* pentru translația imaginară în cosmos și în post-existență. Este și exemplul *Mioriței.*

Autoreglarea e ilustrată de ultima parte a poemului *Melancolie.* Poetul a introdus intenționat în final un ultim simbol din aceeași familie arhetipală, eul omului de geniu, problematizat de alegoria propriei existențe, pentru rotunjirea semantică a întregii serii și pentru corelarea cu *axis mundi.* Într-o altă redactare a textului, cea din *O, mamă...,* motivul arborelui era previzibil în baza aceluiași firesc efort de amplificare a sistemului de imagini.

Din perspectiva literarului, *Melancolie* se prezintă ca o metonimie, întrucît reconstituie doar o parte a schemei structurale. Artistul anonim nu-și permite asemenea fărîmițări. Gîndirea sa are nevoie de clarificări absolute, trebuind s-o păstreze pură, nealterată, pentru a fi funcțională la nivelul grupului. Compozițiile lui au un caracter metaforic, cuprinzînd vizibil ori *in absentia* ambii termeni ai sistemului, viață — moarte. Eminescu, asemenea oricărui scriitor cult, de geniu, cultivă ambele tipuri structurale, metonimic (model *Melancolie)* și metaforic (model fiind *Mai am un singur dor*), pentru că nu-i este dat prin statutul său de individualitate creatoare să realizeze spontan și conștient o gîndire universalizată că anonimul care pornește de la alte date, și anume de la subconștientul colectiv. Compozițiile pot avea totuși un caracter independent din punct de vedere formal și corelațional ca structură, cele metonimice integrîndu-se într-o formă sau alta în sistemul poetic al autorului și deci și în seria metaforică.

Tudor Arghezi: *Belşug* Analiză prozodică

OLIMPIA BERCA
Universitatea din Timişoara

Publicată, mai întîi în 1916 (în revista *Cronica)* şi cuprinsă, apoi, în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), poezia *Belşug* marchează „momentul de răscruce în scrisul arghezian liric, prin energia şi duritatea verbală“ [1]. *Belşug* face parte din ciclul poemelor chtonice, al căror simbol central este *plugul* [2]. Munca ţăranului, uneltele primitive ale efortului său milenar, pămîntul care rodeşte din sudoarea „robilor cu saricile“, sentimentul apartenenţei totale la truda „bacilor desculţi“, iată cîteva dintre motivele universului rustic în lirica lui Tudor Arghezi. Toposuri, deopotrivă, ale literaturii tradiţionaliste, devenite convenţionale prin uzul curentelor conservatoare, aceste motive sînt revitalizate, reintegrate în circuitul estetic al poeziei româneşti prin asimilarea lor în viziunea profund originală a artei argheziene [3]. În acest proces, *Belşug* ocupă, cum s-a mai observat, un loc aparte, fiind cea dintîi piesă care afirmă plenar *poetica* lui Tudor Arghezi, acea pendulare între teluric şi ideal, între elanul spre absolut şi verbul dur, frust, uneori şocant, între forma clasică şi tendinţele artistice înnoitoare ale secolului.

Analiza prozodică a poemului relevă, pe de o parte, marca estetică personală pe care o dobîndeşte versificaţia subordonată ideii centrale, pe de alta, direcţia în care s-a angajat lirica românească, după 1900, în cristalizarea formelor metrice moderne, aportul lui Arghezi la fixarea lor, cu alte cuvinte interferenţa dintre convenţia poetică şi uzul individual.

1 El, singuratic, duce către cer
— v v — v / — v v v —
2 Brazda pornită-n ţară, de la vatră.
— v v — v — v / v v — v
3 Cînd îi priveşti împiedecaţi în fier.
v v v — / v v v — v —
4 Par, el de bronz, şi vitele-i de piatră.
— — v — / v — v v v — v

[1] Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, Bucureşti, 1971, p. 89.

[2] Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1960, p. 153—191; Idem, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Bucureşti, 1974, p. 42.

[3] O amplă şi subtilă analiză a poemului, cu evidenţierea structurilor de adîncime, la Neacşu Alexe, în *Limbă şi literatură*, vol. I, 1979, p. 82—90.

5 Grîu, popușoi, săcară, mei și orz,
— v v — / v — v — v —
6 Nici o sămînță n-are să se piardă.
— v v — v /— v v v — v
7 Săcurea plugului, cînd s-a întors.
v — v — v v / v v v —
8 Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă.
v — v — v — v / v v — v

9 Ager, oțelul rupe de la fund
— v v — v / — v v v —
10 Pămîntul greu, muncit cu dușmănie
v — v — / v — v v v — v
11 Și cu nădejde, pînă ce, rotund,
v v v — v / — v v v —
12 Luna-și așează ciobul pe moșie.
— v v — v / — v v v — v

13 Din plopul negru, răzimat în aer.
v — v — v / v v — v —v
14 Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
— v v — v / v v — v — v
15 La nesfîrșit, ca dintr-un vîrf de caier,
v — v — / v v v — v — v
16 Urzit cu fire de lumină.
v — v — v / v v — v

17 E o tăcere de-nceput de leat.
v v v — v / v v — v —
18 Tu nu-ți întorci privirile-napoi.
v — v — / v — v v v —
19 Căci Dumnezeu, pășind apropiat,
v v v — /v — v v v —
20 Îi vezi lăsată umbra printre boi.[4]
v — v — v — v — v —

Poema se sprijină pe opoziția *teluric — astral* (munca plugarului e ipostaziată, proiectată pe fundalul timpului veșnic și al spațiului infinit : *Noaptea pe șesuri se desface lină, / La nesfîrșit...; E o tăcere de-nceput de leat...*), opoziție transpusă stilistic prin alternarea secvențelor descriptive, vag narative[5], cu cele reflexive. Vizibilă în toate straturile limbajului poetic, această opoziție se manifestă și la nivelul versificației. Tiparul prozodic al poeziei este simplu în aparență : textul se organizează în 5 strofe, cuprinzînd, fiecare, cîte un catren de tipul *abab*.

[4] *Scrieri*, 1, *Versuri*, București, 1962, p. 50.
[5] Cf. T. Vianu, *Opere*, vol. 4, *Studii stilistice*, București, 1975, p. 371 ; cf. și Șerban Cioculescu, *lucr. cit.*, p. 89—90.

Cele cinci unități strofice se grupează în două diviziuni mai mari, corespunzînd celor două planuri ale poemului : primele 3 strofe conțin descrierea muncii, plasticizarea ei în cîteva imagini stilizate *(Cînd îi privești împiedecați în fier, / Par, el de bronz și vitele-i de piatră,* sau *Săcurea plugului cînd s-a întors, / Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă)*; următoarele două strofe deplasează obiectivul spre cadrul natural — astral — în circuitul căruia e integrată truda țăranului. Structura metrică fundamentală este *endecasilabul* (încrucișat, în primele trei strofe, cu versuri de 10 silabe). Regularitatea metrică se tulbură, însă, începînd cu strofa a 4-a (a doua diviziune a textului), alcătuită din trei endecasilabi (13, 14, 15) și un eneasilab (16). Ultima strofă e construită exclusiv din stihuri de 10 silabe. În cea de a doua parte a sa, poemul manifestă, așadar, o anumită tendință spre *heterometrie*.

Textul are o structură preponderent *iambică*, înfăptuită cu mari abateri, de la ritmul „ideal". Din cele 208 silabe, doar 75 (36,1%) sînt accentuate. Secvențele ritmice se organizează într-o țesătură aparent amorfă, cu un mare număr de variante (realizări ritmice), distribuite în emistihuri inegale, cu cenzura flotantă : *El, singuratic : duce către cer* (— v v — v : — v v v — 5 : 5) / *Brazdă pornită-n țară, : de la vatră* (— v v — v — : v v — v 7 : 4) / *Cînd îi privești : împiedecați în fier* (v v v — : v v v — v — 4 : 6) / *Par, el de bronz : și vitele-i de piatră* (— — v — : v — v v v — v 4 : 7) etc. Această alcătuire, haotică la prima vedere, are o ordine intimă, precisă, dirijată de fluxul mesajului central — convertirea teluricului în astral, ritualizarea, esențializarea muncii aspre a plugarului. Există, astfel, un permanent și extrem de subtil conflict între *ritm* (ca „element de diferențiere semantică")[6] și *măsură* (factor de organizare a ritmului), conflict ce subliniază opozițiile fundamentale ale textului. În primele trei strofe emistihurile se succed în înlănțuiri dezordonate (5 : 5 ; 7 : 4 ; 4 : 6 ; 4 : 7 ; 4 : 6 ; 5 : 6 ; 5 : 4 ; 7 : 4 ; 5 : 5 ; 4 : 7 ; 5 : 5 ; 5 : 6), grupurile sintactice impun fluctuația cezurii, ori atenuarea ei *(Cînd îi privești împiedecați in fier ; Nici o sămînță n-are să se piardă)*, iar ritmul se concretizează în foarte multe variante[7], în timp ce structura metrică rămîne izomorfă (constant endecasilabică). În cea de a doua parte, unei împletituri heterometrice îi corespund o mai mare ordine și simetrie a ritmurilor și o stabilizare a cezurii după silaba a 4-a sau a 5-a.

Din cele 10 variante ritmice care încheagă structura semantică și metrică a poemului, 7 revin cu o anumită frecvență, trasînd un desen simetric în interiorul conglomeratului silabic. O primă observație vizează tensiunea dintre secvențele iambice — dominante — și cele adonice (care debutează cu o silabă trohaică : — vv—v)[8]. Acestea din urmă

[6] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, p. 90.

[7] Pentru întregul poem am delimitat *10 variante ritmice*. Attilo Levi a stabilit 812 variante pentru endecasilabul italian, cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1971, p. 9.

[8] Intercalarea unităților trohaice în fluxul iambic e un procedeu la care Arghezi recurge adesea (cf. Ladislau Gáldi, *lucr. cit.*, p. 342—357). Interesant e că aceste „substituiri" apar în momentele cheie ale poeziei (vezi, de pildă, *Testament*).

intervin la începutul versurilor, în momentele discursiv-descriptive și au rolul de a reliefa (prin schimbarea pulsului ritmic) ideea : *El, singuratic, duce către cer / Brazda pornită-n țară, de la vatră; Nici o sămînță n-are să se piardă; Ager, oțelul rupe de la fund; Noaptea, pe șesuri, se desface lină* etc. La intervale și în poziții semnificative pentru ideația poeziei apar segmente iambice în realizări ideale (perfecte : v — v — v —). Intercalarea lor în ansamblul plurimetric produce efecte incontestabile, dezvăluind dialectica sensurilor, punctele de contact și opozițiile ce le animă. Pasajele amorfe, dezordonate ritmic, aparțin reliefului accidentat, contorsionat al teluricului, în care enclavele adonice introduc cîteva zone plane, de liniște (munca este ritualizată) ; pasajele organizate (iambii puri) pun în evidență calmul linear, seninătatea perspectivei astrale, infinite : *Săcurea plugului, cînd s-a întors / Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă; Din plopul negru, răzimat în aer, / Noaptea, pe șesuri, se desface lină, / La nesfîrșit, ca dintr-un vîrf de caier, / Urzit cu fire de lumină.* Ultimul vers, în care se produce contopirea celor două aspirații, e cadențat în iambi puri : *Îi vezi lăsată umbra printre boi* (v — v — v — v — v —).

Și în ce privește sistemul rimelor există sesizabile diferențe între cele două planuri (și părți). În primele trei strofe, rimele masculine se încrucișează cu rime feminine. Examinînd repartizarea rimelor în ultima secțiune a poemului, înțelegem că această arhitectură nu este întîmplătoare, capricioasă, ci „element productiv", dirijat cu subtilitate : rimele feminine aparțin versurilor descriptiv-plastice *(El, singuratic, duce către cer, / Brazda pornită-n țară, de la vatră. / Cînd îi privești împiedecați în fier, / Par, el de bronz și vitele-i de piatră).* E semnificativă, în această privință, strofa a 4-a, alcătuită în exclusivitate din rime feminine, ce introduc un curent liric, un fior de caldă comuniune în tabloul aspru al muncii. Rimele exclusiv masculine ale ultimei strofe subliniază, prin căderea lor viguroasă, pauza metrică, potențînd solemnitatea finalului [9].

Endecasilabul este, alături de alexandrin, metrul caracteristic pentru poezia românească după 1900 ; endecasilabul e metrul dominant al *Cuvintelor potrivite* [10]. Dar, așa cum se întîmplă și cu alexandrinul, endecasilabul cunoaște (în secolul XX) un însemnat proces de modernizare, o seamă de elemente noi contribuind la dezarticularea tiparelor tradiționale [11]. În acest proces, lirica lui Tudor Arghezi are un rol bine determinat, factorii care au contribuit la deconvenționalizarea versului de 11 silabe (ale structurilor metrice clasice, în genere) ținînd, mai ales, de sintaxa liberă a versului modern, a versului arghezian, în speță. Dizlo-

[9] Pentru funcționalitatea rimelor feminine, în opoziție cu cele masculine, Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, 1976, p. 339.

[10] Cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, p. 347.

[11] Pentru funcționarea endecasilabului înainte de 1880, vezi Gabriela Duda, în vol. *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, 1976, p. 243.

cările și inversiunile pe care poetul le operează curent au influențat, fără îndoială, configurația versului, obligînd unitățile sintactice să încalce pauza la cezură și, adesea, pauza finală. În acest fel, cezura se mută după capriciile sintaxei poetice ori dispare *(E o tăcere de-nceput ⌣ de leat, / Tu nu-ți întorci privirile-napoi)*. Extinzînd, pe de altă parte, secvențele sintactice dincolo de limitele versului, prin scindarea uneori bruscă, a unităților sintagmatice, e atenuată clauzula *(El, singuratic, duce către cer ⌣ Brazda pornită-n țară...* ; sau *Cînd îi privești împiedecați în fier, ⌣ Par, el de bronz...)*. Folosind ingambamente succesive, Arghezi construiește un vers „șerpuitor", suplu, cu o sporită funcționalitate și cu o intonație neretorică, mai apropiat de structurile metrice libere. Modernismul (anticonvenționalismul) poeticii argheziene e manifest, așadar și în versificație. Sensibil la uzura, prin aplicare mecanică, a unor clișee metrice clasice, Arghezi (asemeni altor contemporani ai săi : Barbu, Bacovia, Pillat) subminează din interior schemele rigide ale convenției prozodice și creează forme noi, mai fluide și mai accesibile viziunii artistice moderne.

În sistemul rimei sînt sesizabile aceleași fenomene. Pe de o parte, poemul se încadrează în direcțiile fundamentale ale dezvoltării poeziei naționale, pe de alta, evidențiază cîteva repere ale uzului poetic individual. Această poezie evidențiază cîteva trăsături caracteristice rimei în lirica lui Tudor Arghezi și, în genere, poeziei românești de după 1900 :

— distribuirea semnificativă a cuvintelor în poziția privilegiată a rimei (distribuire ce relevă aici opoziția teluric — astral) : *vatră — de piatră* (în prima strofă), *leat — apropiat* (în ultima strofă) ;

— preferința pentru rime cu termenii aflați într-un grad pronunțat de atracție semantică *(lină — lumină ; leat — apropiat)* sau metaforică *(aer — caier)* ;

— adîncirea relației de contiguitate între „partenerii" de rimă, printr-o vădită tendință de sintagmatizare a cuplurilor *(vatră — de piatră)* ; (muncit) *(cu dușmănie — pe moșie)*.

Din cele 20 de cupluri rimice ale poeziei, cinci fac parte din ceea ce noi numim *fondul comun* : sînt, așadar, perechi cu o mare stabilitate și frecvență în lirica noastră : *cer — de fier ; vatră — de piatră ; la fund — rotund ; aer — caier ; lină — lumină* [12]. Cupluri cu existență perenă, ele nu prezintă o marcă istorică, ci una estetică, privilegiul unei întrebuințări inedite.

La interferența cu termenii fondului comun se află cuvintele-rimă din fondul individual (prezente doar la Arghezi : *orz — s-a întors, leat — apropiat*) [13]. Ele indică mai precis „zonele semantice" preferate de un

[12] Iată, de pildă, regimul cuplului *lină — lumină* : Conachi, *Scrieri alese*, 1963, p. 61 ; Poeții Văcărești, *Versuri alese*, 1961, p. 212 ; Heliade, *Opere*, I, 1967, p. 94, 234 ; Alexandrescu, *Opere*, 1957, p. 92 ; Alecsandri, *Poezii*, 1974, cu 8 apariții, p. 77, 84 etc., Bolintineanu, *Opere alese*, p. 298, 314 ; Eminescu, *Opere*, I, 1939, p. 5, IV, 1952, p. 115 ; Zamfirescu, *Opere*, I, 1970, p. 99 ; Coșbuc, *Versuri*, 1961, p. 134 ; Pillat, *Poezii*, 1944, p. 472.

[13] Am cercetat din acest punct de vedere un număr de 32 de autori dintre cei mai reprezentativi, de la Dosoftei la Tudor Arghezi.

poet anume sau înclinațiile fonostilistice ale unei epoci literare. Reținem, în acest sens, cuplul *orz — s-a întors,* care realizează o rimă asonantică [14] (cu opoziția *consoană sonoră — consoană surdă*). Recurente în poezia modernă, rimele de acest tip reflectă tendința spre disimetrie, spre împrospătare a surselor eufonice cu sonuri distonante și corespunde în planul lexicului poetic căutării cuvîntului insolit, frapant, nepoetic.

În ce privește fonetismul cuvintelor, raportul dintre calitatea sunetelor și context, dintre vocalele accentuate și vocalele rimei, poezia *Belșug* oferă de asemenea cîteva interesante elemente pentru analiză. Vom observa imediat frecvența vocalei *a* (cu 20 de ocurențe în poziție accentuată, împreună cu diftongul *oa*, 22 de ocurențe, dintre care 7 în prima strofă) ; succesiunea expresivă a vocalei în versul *Brazdă pornită-n țară de la vatră* (a-i-a-a), succesiune care deschide, încă din primele secvențe ale poeziei, perspectiva spre infinit. În opoziție, vocala închisă *i* (cu 14 ocurențe în poziție accentuată), al cărei timbru poate fi asociat strălucirii astrale [15], e concentrată în strofa a 4-a : *Din plopul negru, răzimat în aer, / Noaptea, pe șesuri, se desface lină, / La nesfîrșit, ca dintr-un vîrf de caier, / Urzit cu fire de lumină.* Muzicalitatea versurilor, sprijinită pe diferențele de timbru și amplitudine a vocalelor (o-e-a-a /oa-e-a-i / e-i-î-a / i-i-i), sugerează tensiunea fundamentală a poemului.

Ținînd seama de izomorfismul planurilor, era de așteptat ca personalitatea lui Tudor Arghezi, modul specific în care el analizează realitatea să transpară nu numai în selecția lexicală și în configurația imagistică a poemului, ci și în ceea ce s-ar putea numi „spațializarea“ [16] elementelor de semnificație — articularea strofelor, distribuirea secvențelor metrice și ritmice, corespondențele rimelor, într-un cuvînt, versificația. Din acest punct de vedere, poezia *Belșug* este un exemplu pentru felul în care stratul prozodic servește ideea.

[14] După Doina Bogdan Dascălu, Crișu Dascălu, *contrasonanță consonantică*, „Limbă și literatură“, IV, 1979, p. 347.

[15] Pentru valoarea expresivă a vocalelor, cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, p. 314—325.

[16] Cf. Mihai Nasta, *Le problème de l'écriture et les démarches de l'analyse poématique*, „Cahiers roumains d'études litteraires“, 2/1973, p. 56.

Octavian Goga: proiecte abandonate

MIRCEA POPA
Institutul de lingvistică și istorie literară, Cluj-Napoca

Critica românească a rămas încă datoare față de memoria poetului de la Ciucea. Posteritatea, credem noi, este obligată față de acest mare poet. Puținele cărți cîte s-au scris despre el înainte de Eliberare suferă de pe urma unei optici părtinitoare, răsărite dintr-o vegetație preponderent adulatoare, fără obiectivitate și simț al măsurii și care plasau centrul de greutate al activității sale în domeniul politic. Alte considerații veneau din direcția cîmpului de bătaie sămănătorist și făceau din poezia lui Goga un fel de berbece necesar asediului fortărețelor simboliste. Imediata contemporaneitate n-a avut încă timpul necesar să se edifice asupra acestei poezii, să prindă distanța corespunzătoare pentru a-i evalua în mod exact adevăratele proporții, cînd deodată unghiul de incidență cu opera poetului a fost micșorat pînă la dispariție timp de aproape două decenii. Cînd poetul a revenit din nou în atenția criticii, în urma unei opere de reconsiderare întreprinsă ad-hoc, interesul a fost mai mult de conjunctură și el nu s-a soldat cu sondaje de adîncime în infrastructura creației marelui cîntăreț al Ardealului. Chiar I. D. Bălan, care s-a consacrat editării operei sale, dîndu-ne și două monografii succesive, n-a reușit să depășească prin cărțile sale faza de „reconsiderare", și astfel o cercetare critică dintr-o perspectivă preponderent estetică se lasă încă așteptată.

Nici partea documentară a cercetării nu a avansat încă într-o măsură care să ne mulțumească. Principalul inventar al operei sale, alcătuit de editor și biograf, a lăsat descoperite mari spații din operă, în special articole politice, care se cer recuperate și așezate metodic în arsenalul întregului. Urmează biografia, cu mari lipsuri și goluri, eludate sistematic. Un volum din *Corespondența* poetului, alcătuit de Daniela Poenaru, își așteaptă întregirea cu cele aproape 2 000 de piese arhivistice din Muzeul de la Ciucea, după cum așteaptă a fi editate fragmentele de jurnal din perioada primului război mondial *(Frămîntări dintr-o prăbușire)* și cele din timpul ascensiunii politice (unele mostre ne-au oferit I. D. Bălan în respectiva monografie și Veturia Goga în *Pagini noi*, apărută în 1966).

Din masivul corpus epistolar de la Ciucea fac parte și unele piese răzlețe avînd caracter de proiecte. E vorba de cîteva ciorne pe care poetul și le-a făcut în vederea redactării unor articole sau discursuri, făcute poate spre a avea un punctaj la rostirea acestora în fața mulțimii. Ele par a data cu toate din perioada anilor de refugiu de la București (1914—1916), cînd alături de Vasile Lucaciu, și sprijinit de o serie de oameni

politici din România ca, Nicolae Filipescu, Delavrancea, Fleva, Tache Ionescu, a dus o luptă politică de anvergură pentru ieşirea din neutralitate şi intrarea României în război în vederea încheierii procesului de unificare naţională. Fulminantele sale articole din *Adevărul, Universul, Epoca, Ardealul, Tribuna* bucureşteană au marcat începutul unei campanii de masă în favoarea cauzei ardelene, urmate curînd de impresionantele discursuri ţinute sub auspiciile „Ligii culturale" sau a „Federaţiei unioniste". Discursurile acestea, ca şi articolele publicate, au reprezentat substanţa din care s-a alcătuit volumul *Strigăte în pustiu. Cuvinte din Ardeal într-o ţară neutrală,* apărut la Bucureşti în 1915, menit să moralizeze opinia publică din România pentru lipsa ei de atitudine fermă în problema Ardealului.

Proiectul de articol (sau de volum*?) pe care-l avem aici cu titlul *Morala neutralităţii româneşti* datează în mod cert din această perioadă, dar criticile prea directe la realităţile momentului l-au împiedicat, desigur, să-l ducă pînă la capăt. Idei asemănătoare vom întîlni însă într-o serie de articole şi discursuri redactate în această vreme. Acelaşi lucru putem spune şi despre schiţa celui de al doilea articol, care dovedeşte afinităţi frapante cu unele din ideile expuse mai tîrziu de Lovinescu în *Istoria civilizaţiei moderne* (1925) sau de Lucian Blaga într-o serie de articole de morfologie a culturii, ceea ce-l indică pe Goga drept unul dintre precursorii şi teoreticienii de seamă ai specificului naţional. Ideile sînt reluate şi aprofundate în parte în comunicarea sa academică *Vechea artă plastică a poporului roman,* publicat în *Analele Academiei* (1931—32) şi *Spiritualitatea românească,* aşezat drept prefaţă la un album românesc destinat străinătăţii. Articolul al doilea conţine în final şi trei cugetări, „fărîmituri", cum le spunea el, impresionînd în mod special dureroasa concluzie a celui de al doilea, din care proiectele literare îi apar doar ca o „pădure de schelete". E un mare adevăr pe care poetul începe să-l simtă tot mai mult, atunci cînd viaţa sa e acaparată pe de-a-ntregul de politică.

Morala neutralităţii româneşti

Greşala politicei din Apus : plasarea manierelor de gîndire occidentală într-un colţ de Orient.

I *Anachronismul moral al societăţii româneşti*

a) Legătura organică dintre spiritul public şi formele vieţii politice ale unui popor. Curentul romantic — rezultanta revendicărilor naţionale. Exemple din istorie la francezi : — Napoleon — Victor Hugo ; la italieni : Mazzini, Garibaldi, poeţi din Risorgimento, Orsini. La unguri : Kosuth, Petőfi. La nemţi, mişcarea lui Fichte, Körner. Încetînd problemele externe, spiritul romantic e înlocuit. Curentele vieţii moderne (socialism), realism şi materialism — copleşind aşazisa eră pacifistă.

* Despre un volum cu această tematică vorbeşte O. Ghibu în cartea sa *Amintiri despre cameni pe care i-am cunoscut,* 1974, p. 131.

b) Romanticii noştri în politică şi literatură. Emigranţii (Brătianu etc. Bălcescu), Alecsandri, C. A. Rosetti. Legătura lor cu spiritul public al continentului (Mişcarea ardeleană, Avram Iancu-Mureşanu). Ideologii de la '48 ataşaţi la curentul vremii din străinătate, dar păstrînd contact cu poporul.

c) Generaţia dezrădăcinaţilor. Copia spiritului occidental în Ţara românească. Pierderea contactului cu poporul. Introducerea instituţiilor burgheze într-un stat ţărănesc. Spiritul de faţadă occidentală. Anachronismul gîndirii. Spiritul romantic sacrificat după copia apusului. Nu eroi-negustori. Pofta de îmbogăţire. Literatura hedonistă (În vecini s-a ţinut pas cu vremea la sîrbi, bulgari etc. În timpul cînd graţie spiritului romantic în vecini s-a jucat epopeea sîrbă, aici s-au vîndut vagoane). Dezacordul cu morala nouă a continentului. Starea în care ne-a găsit războiul.

II Balansarea politică ca rezultantă a balansării morale. Un mic istoric al politicei neutrale. Abandonarea Ardealului în trecut — ca o consecinţă a distrugerii curentului romantic. Sacrificarea lui. Preocupările materialiste. Contrabande, vagoane. Bucureşti — oraşul plăcerilor (Bal mascat — scriu ungurii şi nemţii). Bătăi de flori. Terenul pregătit pentru corupţia germană. Politicianii se vînd. Iertarea în Parlament. Cantacuzino, Fleva, Bogdan-Piteşti. Gazetăria murdară. Suspuşii lui Morţun. Lozinca : Minimum de jertfe — maximum de cîştig (concepţie negustorească). „Şefule, ori la dreapta, ori la stînga". „Enăşescu : ce-mi pasă mie de Transilvania, vreau să-mi vînd grîul!" Alegerile de la Caracal. Galaţi, termometrul conştiinţei morale (Procesul Cocea-Dimitriu).

III Literatura neutrală şi gazetăria. Societatea scriitorilor. Academia Română. Revistele lui Hertz... Poezia celor doi ani. *Facla*, *Cronica*. Scriitorii vînduţi (Galaction etc., Slavici, Teodorian : ar fi „tactice").

IV Dezrădăcinaţii şi concesiile morale. Amalgamul social. Răzvrătiţii, domesticiţii. Cei care ajung peste cadavrul moralei de jos. Mehedinţi. Unul în faţa prăpastiei : N. Iorga.

V Înfrînţii Ardealului.

VI Dinastia.

V O serată neutrală.

VII Pierderea prestigiului în străinătate şi consecinţele morale în Ardeal şi aici.

VIII Concluzii.

II

(Schiţă de discurs)

I Pămîntul nostru. Delavrancea a spus : Carpaţii şira spinării. Avem munţi, climat-lumină... (Psihologia omului de la munte : om de acţiune. Moţii sînt singurii care au făcut revoluţie). Avem şes, altă mentalitate. Ce spune Gorki despre psihologia rusească. Petöfi despre Ardeal, lăudînd pusta. Ţăranii noştri de pe cîmpie. Avem mare : suflet multicord. (Pădurile din Carpaţi comparate cu cele din Bavaria. Aşa e şi sufletul nostru cu adîncimi şi cu ecou.) Etnicul nostru.

II Rasa, mai bine zis sîngele românesc. (Tot veacul al XIX-lea l-a cîntat pe Traian. În realitate sîntem mai vechi. Eu nu expun aici o concepţie ştiinţi-

fică. Au dat din sîngele lor și romanii. Mai tîrziu slavii, bisenii, cumanii. S-a închegat un neam).

III Limba. Comoara lexicală. Caragiale vedea în limbă un ultim scop. Poporul există numai ca să îmbogățească printr-o limbă nouă mijloacele de expresie ale geniului uman. (Trei elemente : latin, slav, turc apoi ungur etc.). Structura limbei.

IV Îndeletnicirea străveche a poporului rom[ân] : agricultura. Influența asupra formării sufletului. Intimitatea cu natura. Dragostea de codru. Toate cîntecele încep cu frunză verde. Bogăția expresiilor pentru natură (ce zicea ovreiul Ignotus). Orizont : misticism. Poliseism. Panteism.

V Istoria și tradițiile. Istorie nu înseamnă numai faptele petrecute, ci și învățămintele trase pe urma lor. Istoria pe care n-o cunoaștem : care a format un suflet, a îmbogățit o limbă, a creat tradiții, a născut proverbe, datini etc. Istoria știută : a trecut emigrațiunea popoarelor peste noi. Plasați aici între trei mari împărății. Speciale condiții biologice — au modelat sufletul rom[ânesc]. Vitejia : Călugărenii. Ștefan cel Mare. Un simț special de echilibru. Șerban Cantacuzino.

VI Biserica. Contactul cu ortodoxia. Civilizația Bizanțului și postbizantinismul. Mînăstirile noastre din Bucovina, Moldova și Muntenia. Muntele Athos. Pictura lor e concepție de viață, o viziune trecută din domeniul plastic în suflet... Biserica mai mult ritualistă decît doctrinară.

A venit la 1700 unirea cu Roma. Sufletul poporului era fixat. Catolicismul n-a înrîurit psihologia românească nici cu binefacerile nici cu umbrele lui (De aceea n-am participat la Reformațiune fiindcă am fost ortodocși). Contactul cu Roma ne-a dat numai o conștiință istorică : ideea descendenței romanice (Nu s-a format un suflet greco-catolic. Înrîurire la preoți : canonicul care se ruga în tren și toasta pentru Papa și cuvînta la popor speriind femeile. Nici un ecou la popor — mai mult zîmbete).

*

Din *Infernul* lui Dante se desfac cei mai mulți spectri cari se ridică într-o încleștare grozavă a chinurilor neadormite. Ceva asemănător, dar mult mai tragic e în creerul unui artist : Dansul macabru al subiectelor nerealizate încă. Profiluri vaporoase, torsuri de jumătate, zîmbete și grimase, melodii și disonanțe, alungîndu-se într-un joc nebun, cerîndu-și fiecare dreptul la viață... Cine-ar avea liniștea diabolică să stăpînească și să coboare pe hîrtie acest spectacol înfricoșat ar smulge din atelierul creațiunii o înspăimîntătoare taină.

*

Pădure arsă, copaci loviți de trăznet, crengi cari troznesc în vînt ca o oștire de schelete... Piei arătare groaznică : pădurea subiectelor nescrise.

*

Odinioară venea neîncetat... îmi încolăcea grumazul și suflarea fierbinte îmi atingea tîmplele. Demult... demult... Mîna de patimă îmi cobora pe frunte și mă sguduia în toată ființa. Fugeam de cleștele ei, îi zăvoram ușa. O auzeam cum strigă. Rar... mai rar. Mai tîrziu venea totuși, îmi bătea la fereastră în nopțile de vară... sau la marginea mării... Așa au trecut ani și m-au umplut de praf... Azi unde te-ai ascuns ? Te mai pot găsi vreodată, strălucitoare minune, taină pururi călătoare, eternă *poezie* ?...

Eminescu în „Cîmpul Cerbului"

ION PACHIA TATOMIRESCU

De prin aprilie și pînă la sfîrșitul lunii august 1878, Luceafărul poeziei noastre poposește pe meleagurile Olteniei, invitat fiind de junimistul Nicolae Mandrea la conacul său din Cîmpul Cerbului, lîngă Florești, un sat situat la nordul Craiovei, spre a-și petrece în liniște zilele de concediu medical, la recomandarea doctorului Kremnitz. Conacul era amplasat la confluența dealurilor — pe care coboară dinspre Gorj pădurea Arpadiei — cu cîmpia Gilortului și a Jiului.

Nicolae Mandrea, moldovean, născut în Focșani, la 22 mai 1842 (după cum aflăm din *Albumul Societății Junimea,* album în care figura al optulea : Titu Maiorescu, Theodor Rosetti, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Petre P. Carp, Neculai Culianu, Gh. Racovitza, Neculai Mandrea ș.a.), intră în posesia moșiei și a conacului de la Florești în urma căsătoriei cu Zoe, fiica lui Barbu Bălcescu, nepoata lui Nicolae Bălcescu, căreia îi plăcea muzica, poezia și pictura, în pronaosul bisericii din sat aflîndu-se un portret al tatălui-ctitor, executat cu măiestrie.

În corespondența sa din această perioadă, poetul indica prietenilor să-i scrie la : „Adresa : M. Eminescu, com. Florești, plasa Jiul de sus, județul Dolj. Stația telegrafo-poștală Filiași" (satul Florești aparține azi județului Gorj).

Într-o scrisoare către colegii din redacția *Timpului,* poetul apreciază ținutul ca fiind deosebit de pitoresc : „Locul în care sunt e cît se poate de frumos. Rîuri, codru, șes, dealuri, munții în depărtare, frumos adecă în puterea cuvîntului, încît să fiu Bodnărescu aș nenoroci poate «Convorbirile» cu «amintiri de călătorie ale unui june». Dar numai grija asta n-o am, ci mă mărginesc a mulțumi zeilor îndeobște și d-lui Mandrea îndeosebi de îngăduirea unui colț de pădure care-mi dă toane bune și sănătate" [1].

La Florești, Eminescu cîștigă repede prețuirea oamenilor, împrietenindu-se cu preotul Dumitru Duțescu, a cărui fiică, Elena, în peregrinările prin pădurea Arpadiei și pe platoul Cîmpul Cerbului, devine acea crăiasă cu părul moale și ochi vineți din poezia *Freamăt de codru.*

Se pare că Elena Duțescu-Stoiculescu, după căsătoria cu un arendaș din satul Bulbuceni-Gorj, a fost în posesia a cel puțin unei variante a poeziei *Freamăt de codru* — varianta despre care Perpessicius spune că are „trei strofe mai mult decît textul definitiv", „înfățișînd co-

[1] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare,* vol. IV, București, 1933, p. 152.

drul ca martor tăinuitor al dragostei poetului" — cît și în posesia unei fotografii care, dacă nu este cea publicată de revista *Ramuri* (nr. 10, 1968), în jurul căreia s-au iscat atîtea controverse, își mai așteaptă încă descoperitorul ; ar putea fi vorba de una dintre fotografiile despre care Titu Maiorescu amintește într-o scrisoare din 26 februarie 1878 adresată lui J. Negruzzi : „Portretele lui Rosetti și Mandrea le tot esecut și nu mai izbutesc. Cu Eminescu am să mă duc eu mîine la fotograf, mai înainte însă la bărbier să se radă. La Bohème roumaine..." [2]

În scrisoarea din 13 iulie 1878, adresată lui Ronetti Roman și lui Caragiale, poetul îi informează asupra bolii ce-i princinuiește șederea la Florești : „...veți ști că tot mă ustură piciorul și vă duc dorul și vă trimit ciorilor în crucea hotarelor pentru că nu-mi scriți" [3].

Poetul intenționa să colinde toată Oltenia, dar îl împiedicau chestiuni de ordin pecuniar, după cum aflăm dintr-altă scrisoare : „D. Mandrea, venind la Craiova, mi-a spus împrejurarea fericită pentru mine, iar pentru dv. cam supărătoare, că sînteți deja păstrătorul celor o mie de lei noi, a căror destinație pare în parte cel puțin de a vizita țara Oltului" [4].

La Florești se însănătoșește și lucrează intens. Traduce din limba germană *Fragmente din Istoria Românilor* de Eudoxiu Hurmuzaki, lucrare ce i-a fost încredințată de Academia Română, în urma insistențelor lui Theodor Rosetti.

Eminescu nu semnează traducerea tomului întîi al *Fragmentelor...*, care iese de sub tipar prin ianuarie 1879. Paternitatea eminesciană a traducerii este stabilită de Ion Crețu în 1961, iar „autenticitatea formelor de limbă folosite" [5] ne dă certitudinea că Eminescu ar fi supravegheat nemijlocit tipărirea tomului respectiv, celelalte două fiind traduse mai tîrziu (în 1900) de Ioan Slavici.

Slavici, fiind secretarul comisiei pentru traducerea documentelor Hurmuzaki, îl vizitează pe poet la Florești, prilej cu care notează în *Amintiri* : „...l-am găsit acolo sănătos tun și în voie bună. Era numai el la conacul moșiei, singur, adecă în foarte bună societate. În timpul pe care l-am petrecut la Florești, boarfele lui se aflau la T. Maiorescu, care rezervase pentru dînsul un iatac luminos în care toate erau puse în cea mai bună rînduială" [6].

În traducere, întîlnim sintagme cu forță expresivă, unele din graiul oltean, introduse pentru capacitatea de dinamizare a situațiilor, pentru a da viață scenelor istorice : *o croiră la fugă de mîncau pămîntul* [7],

---

[2] I. E. Torouțiu — Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, București, 1931, p. 11.

[3] Barbu Lăzăreanu, *Însemnări istoriografice*, în *Adam*, nr. 114, anul X, 14 ianuarie 1938, p. 12.

[4] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. III, București, 1932, p. 280.

[5] I. Crețu, *O traducere a lui Eminescu nevalorificată încă*, în *Limba română*, X, nr. 6/1961, p. 605.

[6] I. Slavici, *Amintiri*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 116.

[7] Eudoxiu Hurmuzaki, *Fragmente din Istoria Românilor*, tomul întîi, Editura Ministerului Cultelor și al Învățăturilor Publice, București, 1879, p. 35.

aruncă claie peste grămadă oştirea lor [8], *apucară la goană după Cumani cu dîrlogii slobozi* [9], *dar sfatul cuminte era de-a surda* [10], *Musa dete dos să scape* [11] etc.

Eminescu concepe, în paralel cu traducerea, *Scrisoarea III* — ne referim la varianta ce cuprinde ambele planuri ale poemului, pe care o găsim între manuscrisele de la B.A.R. (cota A-2276, p. 103—107).

Deosebit de interesante sînt transpunerile eminesciene ca modalitate de a turna în formă nouă „limba veche şi-nţeleaptă", făcute în vreme ce : „...cetia pe Hammer, pentru a se documenta asupra înaintării turcilor în Europa" [12], adică *Geschichte des Osmanischen Reiches*, după cum ne înştiinţează G. Călinescu, fără a fi cunoscut, la acea dată, paternitatea traducerii *Fragmentelor...*, Eminescu ajungînd la Hammer prin intermediul lui Hurmuzaki.

Elementele lexicale întîlnite atît în traducere, cît şi în poem ilustrează teritoriul transpunerilor :

a) „...îndrăznetul Sultan, simţindu-se mare în puterea sa, se fălea că de pe pristolul bisericii Sf. Petru din Roma îşi va pune sirepul să mănînce ovăz." [13] ; — *Am jurat ca peste dînşii să trec falnic, fără păs, / Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs.* ;

b) „...căci începuseră a roi numeroase cete de călăreţi româno-cumani împrejurul mîndrei rezidenţe a împăraţilor..." [14] ; „...o campanie de răzbunare pustiitoare şi asemenea revărsării de nouri asupra craiului sîrbesc Ştefan..." [15] ; „Ei revărsară o ploae de săgeţi asupra năvălitorilor, le omorîră caii..." [16] ; „...o adevărată ploae de pietre se revărsă asupra năvălitorilor..." [17] ; — *Călăreţii împlu cîmpul şi roiesc după un semn / Şi în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn* [...] / *Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni, / Orizonu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vîjiind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie...* ;

c) şi mai aproape de sursă, din Hammer : „Il voyait ensuite surgir de ses reins un arbre qui, toujours croissant et devenant plus vert et plus beau, couvrait de l'ombre de ses rameaux les terres et les mers jusqu'à l'extremité de l'horizon des trois parties du monde. Au-dessous de cet arbre s'élevaient le Caucase, l'Atlas, le Taurus et l'Hémus, qui semblaient être les quatre colonnes de cet immense tente de feuillage. Des racines de l'arbre sortaient le Tigre, l'Euphrate, le Nil et le Danube, couverts des vaisseaux comme la mer" [18].

---

[8] *Ibidem*, p. 102.
[9] *Ibidem*, p. 73.
[10] *Ibidem*, p. 285.
[11] *Ibidem*, p. 292.
[12] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, Bucureşti, 1935, p. 225.
[13] E. Hurmuzaki, *Op. cit.*, p. 270.
[14] *Ibidem*, p. 81.
[15] *Ibidem*, p. 288.
[16] *Ibidem*, p. 137.
[17] *Ibidem*, p. 44.
[18] J. de Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman depuis son origine jusqu'à nos jours*, livre II, Paris, MDCCCXXXV, p. 66, traduit de l'Allemand par J. J. Hellert.

„Iar din inima lui simte un copac cum că răsare, / Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte, / Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lăţeşte ; / Umbra lui cea uriaşă orizonul îl cuprinde / Şi sub dînsul universul într-o umbră se întinde, / Iar în patru părţi a lumii vede şiruri munţii mari, / Atlasul, Caucazul, Taurul şi Balcanii seculari ; / Vede Eufratul, Tigris, Nilul, Dunărea bătrînă — / Umbra arborelui falnic peste toate e stăpînă !" Ori ca în varianta A-2276 : „Înrădăcinat în pieptu-i tot mai mare şi mai mare / A lui ramuri lungi întinde peste ţări şi peste mare".

Tot în perioada petrecută la Floreşti sînt concepute şi poeziile : *Iambul, Vre o zgîtie de fată, Revedere, Fiind băiet păduri cutreieram* — despre care notele lui Perpessicius relatează în acest sens : că ar fi compuneri „din 1878, cam de pe vremea cînd traducea [...] fragmentele lui Hurmuzaki" [19].

Numind „Cîmpul Cerbului" momentul biografic de la Floreşti, observăm că în planul creaţiei eminesciene îi corespunde *o etapă superioară*, în care Eminescu devine un traducător cu înalte virtuţi, cultivînd o limbă vie, subtil ornamentată, dinamică, un neobosit cercetător la izvoarele folclorice, constatăm totodată redescoperirea naturii în tematica poeziei sale, un distinct compartiment de creaţie poetică, acela al transpunerilor.

[19] M. Eminescu, *Poezii postume*, vol. II, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p 647.

Aspecte ale predării-învățării limbii române în școlile cu limba de predare maghiară

GHEORGHE LĂZĂRESCU
Institutul de cercetări pedagogice și psihologice, București

În cadrul cercetării privind perfecționarea însușirii limbii române de către elevii școlilor cu limba de predare maghiară întreprinse de un colectiv de la Institutul de cercetări pedagogice și psihologice s-a pornit de la cunoașterea nivelului atins de elevii clasei a V-a în cunoașterea și folosirea limbii române. În acest scop s-a aplicat, la sfîrșitul anului școlar 1977—1978, o probă de control elevilor din 11 clase ale unor școli din județele Bihor și Covasna. Eșantionul a fost reprezentativ pentru situația generală de pe teren, el reprezentînd atît mediul urban (Sfîntu Gheorghe și Oradea), cît și cel rural. În ceea ce privește mediul rural, cercetarea s-a efectuat în trei categorii de medii lingvistice: populație maghiară majoritară; populație mixtă; populație maghiară minoritară.

S-a urmărit identificarea, prin intermediul probei, a principalelor dificultăți pe care le întîmpină elevii din clasa a V-a, în scopul de a elabora instrumente de lucru care să permită formarea acelor deprinderi de înțelegere și exprimare care prezintă greutăți mai mari.

Prin subiectele de limbă și literatură, proba a încercat să verifice realizarea cîtorva dintre principalele obiective ale predării acestui important obiect din planul de învățămînt. Astfel, proba de limbă a urmărit cîteva obiective : capacitatea elevilor de a opera cu unele categorii *fonetice* prin aplicarea cunoștințelor referitoare la despărțirea cuvintelor în silabe ; — cunoașterea exactă a *sensurilor* unor cuvinte și existența unui vocabular bogat relevate prin reproducerea de antonime și prin alcătuirea unei familii de cuvinte ; capacitatea elevilor de a opera cu unele *categorii gramaticale* prin aplicarea cunoștințelor referitoare la acordul adjectivului cu substantivul și la paradigma verbului ; capacitatea de a aplica unele cunoștințe de *morfologie* și *sintaxă* la formarea unor propoziții sau fraze corecte din punct de vedere logic și gramatical.

Spre deosebire de proba de limbă, în care răspunsurile trebuie să se supună constrîngerilor impuse de context sau de cuvintele din exercițiul ale căror antonime trebuiau găsite, proba de literatură a presupus un răspuns construit, care a permis aprecierea globală a posibilității elevilor de a se exprima corect în limba română. Li se cerea să povestească un text de lectură studiat, *La cireșe*, de I. Creangă.

Din analiza rezultatelor probei s-au desprins concluzii interesante în ceea ce privește deprinderile de exprimare în limba română și, implicit, cele mai frecvente greșeli de limbă în domeniul foneticii, vocabularului, morfologiei și sintaxei.

Greșeli tipice în privința *foneticii*:

1. Înlocuirea vocalei *ă* printr-o altă vocală (e, ë, è, o): *prima date, afare, cînepe, sîrguințe.*

2. Înlocuirea vocalei *e* prin *ă*: *să fură, să mănînică* (În cazul formei greșite de conjunctiv prezent, persoana a III-a singular, poate fi vorba atît de o explicație fonetică — confuzia dintre *ă* și *e* —, cît și de una gramaticală — confuzia cu indicativul prezent, persoana a III-a singular).

3. Înlocuirea vocalei *î* printr-o altă vocală: *i, e, ü, u, ă, e (cărciumă, sănt, cănepe, întămplare)* sau înlocuirea altei vocale prin *î (sînătoasă, bîtut).*

4. Pronunțarea greșită a diftongilor și triftongilor *(frumosă, fortc, tote, sară, bună ziua).*

5. Pronunțarea unei consoane nepalatalizate în locul unei consoane palatalizate *(stricăciun, întîmplar).*

6. Confuzii între oclusivele *k* și *g (pacupa, legtură),* între africatele č (ci) și ğ (gi) *(gireșul, distruce, merce, a fucit).*

Influențele limbii maghiare asupra *lexicului limbii române* sînt rare *(copac de cireșe, pom de cireșe* — după *cseresznye fa: mă urc în jos,* — după *leszállok; a început să meargă* — după *elindult* etc.).

Unele greșeli mai frecvente în domeniul vocabularului se datoresc confuziei între două cuvinte cu rădăcină comună sau doar asemănătoare din punct de vedere fonetic (*pînă doarmă* în loc de *pînă dărîmă*; *serată* în loc de *seară*; *au semnat* în loc de *au consemnat*; *împrejurări* în loc de *împrejurimi).*

Erorile de acest fel sînt deosebit de frecvente atunci cînd cele două cuvinte asemănătoare apar în același text; în legătură cu textul *La cireșe,* de exemplu, verbul *a se furișa* este adesea folosit (sub diferite forme) cu sensul de *a fura,* iar substantivul *cireșe* este confundat cu *cireș (s-a furișat în cireșe, a furat cireșul).*

Elevii folosesc uneori, în locul unui cuvînt, un sinonim al său, dar, cum cei doi termeni nu sînt perfect sinonimi și copiii nu cunosc sfera semantică exactă a fiecăruia dintre ei, îl folosesc impropriu. Astfel, „la *corpul* copacului", în loc de „la *trunchiul* copacului"; „lui Nică *i-a devenit foame* de cireșe", în loc de „i s-a făcut poftă de cireșe". De aici tragem concluzia că, în exercițiile cu sinonime, trebuie să se pună permanent accentul pe context.

Morfologie. Principala dificultate întîmpinată în limba română de vorbitorii cu limba maternă maghiară este legată de *genul substantivelor,* categorie inexistentă în limba lor (excepție fac numele de ființe, atunci cînd distincția este determinată de genul natural).

Greşelile privind genul sînt la fel de frecvente în clasa a V-a şi în clasa a VIII-a [1] şi sînt vizibile mai ales în întrebuinţarea eronată a articolului nehotărît *(un parte, un comună, o mare foc, o frate)* şi în lipsa de acord a atributului cu substantivul *(această text, tot cînepa)*.

Sînt cazuri în care un substantiv masculin este reluat printr-un pronume personal feminin *(dezvoltarea ei* — a oraşului). Mai rară este reluarea unui substantiv feminin printr-un pronume personal masculin *(şi el* — tanti Mărioara, *el mătuşa)*.

Lipsa de concordanţă apare şi între subiect şi numele predicativ al predicatului nominal *(localităţile sînt frumoşi şi curaţi)*. Greşelile de acord în număr între substantiv şi adjectiv sînt mai puţin frecvente *(el singuri, mult cireşe* etc.).

Articolul hotărît este folosit inutil de unii elevi *(a făcut gălăgia)* şi omis de alţii *(toată cînepa)*.

Greşelile privind *articolul posesiv* (genitival) sînt mai puţin numeroase decît ne-am fi aşteptat din lucrările de specialitate [2] şi din faptul că utilizarea lui este dificilă chiar pentru vorbitorii care au româna ca limbă maternă. Frecvenţa mai mică a greşelilor de acest tip se poate explica prin faptul că, fiind cunoscută ca o problemă mai dificilă, fie că profesorii au insistat mai mult asupra ei, fie că elevii evită să folosească acest articol.

În cazul *pronumelor personale*, cele mai multe dificultăţi se întîlnesc în utilizarea formelor neaccentuate de dativ şi acuzativ, adeseori omise *(şi pe mine a bătut, obiectele pe care au strîns)*. Cîteodată aceste forme sînt folosite fără să fie necesar *(s-a aruncat-o pe pom)*. Alteori se fac confuzii între cazuri *(este pentru mie)*. Lipsa pronumelui personal în acuzativ („urc după tine şi bat") se explică prin faptul că, în limba maghiară, obiectul direct este inclus în terminaţia verbului (în cazul de faţă, *le* din *m e g v e r l e k*).

Pronumele reflexive sînt omise în mod frecvent *(am furişat)*.

În privinţa modurilor verbale se produc frecvente confuzii între formele de indicativ şi cele de conjunctiv *(pentru că fură*, în loc de *pentru ca să fure)*, mai rar între conjunctiv şi infinitiv *(am început să cărăbăni)*.

Concordanţa timpurilor nu este uneori respectată *(Cînd mătuşa Mărioara m e r g e la grădină, a o b s e r v a t...")*.

Greşelile de *acord* în număr dintre subiect şi predicat se manifestă prin utilizarea predicatului la plural cu un subiect la singular sau invers.

Apar, de asemenea, greşeli de acord în privinţa persoanei verbului *(mă gîndesc ce să face)*.

Cele mai frecvente greşeli sînt cele care apar în utilizarea *prepoziţiilor*, datorită în mare parte valorii multiple a prepoziţiilor româ-

[1] La care s-a aplicat, de asemenea, o probă de control.

[2] Cf. S. Adam, *Probleme specifice ale predării limbii române în şcolile şi secţiile cu limba de predare maghiară*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1969.

nești. Unele incorectitudini provin din necunoașterea regimului unor verbe *(a povestit pe tata)*. Unele prepoziții care însoțesc substantive în acuzativ sînt întrebuințate inutil *(eu iubesc pe satul meu)*, după modelul lui *pe* la acuzativ personal.

Majoritatea confuziilor se produc între prepoziții care exprimă raporturi circumstanțiale *(dă toată cinepa în pămînt, a mers pe pom* etc.).

Pentru a oferi școlilor modalități concrete de remediere a unor astfel de deficiențe, colectivul de la Institutul de cercetări pedagogice și psihologice a elaborat și experimentat un caiet de activitate independentă pentru clasa a V-a, care are drept scop să-i ajute pe elevi în însușirea mai rapidă și în consolidarea deprinderilor de vorbire și scriere corectă în limba română. În elaborarea caietului s-au evitat posibilele repetări și paralelisme cu exercițiile din manual. S-a acordat o atenție deosebită diferitelor tipuri de exerciții, atît celor de folosire a vocabularului, cît și celor referitoare la cunoștințele gramaticale și de ortografie. Pornind de la ideea că exercițiile din manual pot fi îmbogățite în vederea atingerii tuturor obiectivelor propuse spre a fi realizate la sfîrșitul clasei a V-a s-a vizat în special consolidarea acelor cunoștințe și deprinderi care necesită o exersare repetată, sub forme variate.

Indicațiile metodice de la începutul programei[3], afirmînd necesitatea de a se da „teme scurte, ușoare și dese, sub control permanent", prevăd ca în clasa a V-a să se facă *cît mai multe exerciții și lucrări scrise,* care să urmărească :

a) însușirea scrierii corecte din punct de vedere ortografic și deprinderea de a folosi regulile ortografice învățate ;

b) însușirea și deprinderea diferitelor forme gramaticale și procedee stilistice ;

c) dezvoltarea gîndirii elevului și a exprimării corecte în limba română.

În alcătuirea unor exerciții din caietul de activitate independentă s-a pornit de la ideea că activitatea de învățare a limbii pe bază de modele structurale oferă posibilitatea de a se repeta formele aceluiași cuvînt nu în mod izolat, ci în forme similare cu acelea care apar în procesul de comunicare.

Sînt necesare exerciții sistematice de pronunție. Acestea trebuie proiectate pe baza greșelilor tipice de pronunție din clasă, constatate la începutul anului școlar, și aplicate diferențiat, pe grupe de greșeli. Exersarea trebuie făcută atît pe cuvinte izolate (așezate grafic în coloane, ceea ce permite o mai mare concentrare asupra fiecărui cuvînt pe rînd), cît și pe structuri.

Exercițiile de fonetică din caiet privesc îndeosebi acele probleme care sînt mai dificile pentru vorbitorii cu limba maternă maghiară. Așa este pronunțarea vocalelor *ă* și *î,* pentru exersarea cărora s-au introdus cuvinte care conțin aceste vocale în diferite poziții (inițială, medială și

[3] *Programa de limbă română pentru clasele V—VIII (Școlile cu limbile de predare ale naționalităților conlocuitoare)*, București, EDP, 1976.

finală). Cuvintele (care nu le repetă pe cele din exercițiile manualului, fiind totuși extrase în majoritate din textul lecțiilor) sînt prezentate atît izolat, cît și în context.

Se recomandă atît citirea (sub controlul și îndrumarea profesorului), cît și scrierea lor, stabilirea unei legături între vizual și auditiv (între semnul grafic și cel sonor) ajutînd la fixarea formei corecte. Pe baza aceluiași principiu, cuvintele conținînd grupul vocalic *îi* sînt asociate cu imaginea obiectului în al cărui nume sînt conținute cele două vocale.

Se recomandă ca în fiecare oră să se dedice cîteva minute exercițiilor de acest fel. Profesorii pot crea și alte exerciții de acest tip, pe baza vocabularului uzual.

Pentru diftongi s-a propus un exercițiu de recunoaștere și producție, pe baza unui text din manual. Aceste exerciții se pot repeta atît oral, în clasă, cît și în scris, tot în clasă.

Exercițiile privind despărțirea în silabe, alcătuite sub formă de joc, vizează atît operația analitică, cît și pe cea sintetică, de reconstituire a cuvintelor din silabe disparate. Și în acest caz s-a insistat asupra regulilor din limba română care diferă de cele din limba maghiară : grupurile de trei consoane, diftongii, grupurile de cîte două consoane dintre care a doua este *l* sau *r*. Exercițiile urmăresc și familiarizarea elevilor cu instrumente uzuale de lucru, cum ar fi manualul. De aceea se și recomandă elevului ca, în cazuri mai dificile, să facă apel la manual. Aceasta contribuie și la crearea în clasă a unui climat de muncă liniștită, fără apelul permanent la memorie și fără obsesia greșelii.

Alte exerciții urmăresc atît recunoaștrea locului accentului și accentuarea în cuvinte cunoscute elevilor, cît și formularea de către ei a unor cuvinte în care poziția accentului este indicată.

S-a acordat o atenție deosebită exercițiilor de vocabular. Deși nu se întrebuințează în caiet noțiunile de antonime și sinonime, a căror studiere este prevăzută în programă mai tîrziu, totuși problemele de acest fel sînt bine reprezentate. Alcătuirea de propoziții cu unele dintre aceste cuvinte duce la înțelegerea și fixarea sensului lor exact în funcție de context.

Aplicarea, în predarea limbii române, a modelelor structurale favorizează dezvoltarea simțului limbii în folosirea formelor gramaticale : ca atare, structura gramaticală a limbii române se însușește în mod practic și cu eforturi minime. Exercițiile propuse, care se bazează pe repetarea în forme variate a anumitor modele structurale, ajută la automatizarea anumitor deprinderi de exprimare prin aplicarea unor fenomene gramaticale în anumite structuri sintactice.

Exercițiile în care se cere elevilor să formuleze întrebări referitoare la un context dat sau la un cuvînt dintr-o propoziție sînt folosite în vederea formării la elevi a deprinderilor de a se exprima în propoziții sau fraze corect construite din punct de vedere gramatical. Ele vor fi folosite îndeosebi în legătură cu lecțiile de lectură, sprijinind astfel mai buna înțelegere a textului și vor fi completate cu exerciții care urmăresc să dirijeze gîndirea elevului în înțelegerea textului.

Tema de sinteză constituie o formă mai complexă. Activitatea constă din alcătuirea de propoziții din cuvinte selecționate în mod special. Exercițiul are un caracter creator și, la efectuarea lui, elevul este solicitat să opereze cu acele cuvinte și modele pe care le cunoaște din exerciții anterioare. Acest exercițiu urmărește, în special, formarea deprinderilor de expunere în scris.

Deși inspirate, fiecare, dintr-o anumită lecție din manualul clasei a V-a, aceste exerciții pot fi aplicate într-o oră sau alta, atunci cînd necesitățile clasei o cer (de exemplu, atunci cînd trebuie fixată o structură pe care elevii dovedesc că nu și-au însușit-o în mod suficient). De asemenea, cerînd pentru rezolvare un timp relativ scurt, aceste exerciții pot fi utilizate în momentul cel mai adecvat al lecției. Rolul creator al profesorului este important și în acest domeniu.

Textul literar — obiect al acțiunii pedagogice (în raport cu demersurile criticii actuale)

PAVEL PETROMAN, DORINA DINCĂ
Inspectoratul școlar al jud. Timiș

Ansamblu sau fragment al unei opere beletristice, textul literar încorporează trăiri și simțiri elevate. Obiect al acțiunii pedagogice, textul este, alături de alte mijloace de învățămînt, instrumentul utilizat direct în relația profesor-elev.

Acțiunea pedagogică avînd ca obiect textul vizează perceperea rațională și estetico-emoțională a acestuia. Lucrul cu textul favorizează :

1. dezvoltarea deprinderilor — de a citi, de a studia, de a aplica, de a înțelege, pur și simplu, în raport cu un model dat, de a judeca ;
2. instruirea, însușirea culturii ;
3. învățarea limbii prin mijloacele textului, deoarece acesta nu reprezintă decît o selecție din repertoriul limbii române ;
4. cultivarea capacității de a simți, concomitent cu aceea de a judeca, pentru că sensibilitatea nu poate avea mare forță critică dacă nu este capabilă de formulări teoretice, generalizate, iar o judecată rațională, în probleme de literatură, nu poate fi formulată decît pe baza unei sensibilități directe sau derivate [1] ;
5. plăcerea lecturii, respectiv realizarea unui „dialog" cu opera literară ;
6. culegerea ideilor, însușirea lor ;
7. arta de a gîndi în continuare și de a înțelege gîndirea cuiva etc.

Profesorul este chemat să coordoneze procesul transformării textului din obiect al ansamblului actelor și acțiunilor pedagogice în obiect al muncii directe a elevului. În procesul instructiv-educativ, profesorul se află într-o altă situație decît criticul literar (ultimul fiind dator să citească tot ceea ce apare, iar cel dintîi, să parcurgă numai cîteva opere ori fragmente, aceleași an de an). Contactul cu textul reprezintă pentru profesor un proces de redescoperire a unor sensuri anterior relevate, unele dintre ele menționate în programele școlare, care să-i ajute pe elevi să citească textul, să-l înțeleagă, să-i descopere mesajul, să adopte o atitudine potrivită față de cele citite, în conformitate cu particularitățile psihice, de vîrstă și individuale.

Prin citirea precaută, prin suita cerințelor programei, prin ansamblul metodelor și procedeelor de a lucra cu textul, profesorul urmărește apropierea de text, cultivă, odată cu priceperile și deprinderile de a citi,

---

[1] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 332.

simțul și măsura valorii, capacitatea de a discerne natura mesajului și a textului pe care îl comunică (liric, epic, dramatic), prin exerciții variate. Dar, pus la dispoziția sa, textul exercită diverse înrîuriri, cu atît mai multe cu cît, în momentul în care elevul ajunge să lucreze cu el, uzează de aceleași practici, metode și procedee de care s-a folosit și profesorul. Tocmai de aceea lucrul cu textul devine o artă, a cărei stăpînire cere un exercițiu îndelungat și repetat. Fără a-și permite o intervenție arbitrară în procesul intim al creației, profesorul îl învață pe elev să citească textul, îl orientează spre esențial și adevăr, îl ajută să dezlege tainele și frumusețile, într-un cuvînt, să-l decodifice. Actul citirii se va desăvîrși prin exerciții continue la școală și acasă, cu aportul său, al familiei și al altor mijloace. Climatul propice, mediul educativ, arsenalul metodelor și procedeelor întrebuințate în învățarea citirii și apoi a lecturii trebuie să conducă pe cititor, să-i transforme lectura într-un „eveniment al cunoașterii“ [2]. În absența principiilor, a liniilor directoare, orientative, profesorul nu poate în activitatea cu textul decît să bîjbîie și, „dacă nu-i exclus ca improvizațiile lui să fie spectaculare, acestea nu au, mutatis mutandis, mai multă valoare decît limbuția unui cabotin isteț în stare de ebrietate“ [3]. Demersurile profesorului nu urmăresc, ca în cazul criticii, exegeze, dimpotrivă, citire și comentarii adecvate.

Accesul la carte, stimularea dorinței de a o căuta și de a o citi cu orice preț constituie performanțe a căror realizare începe din școala primară și se continuă în învățămîntul superior și, apoi, de-a lungul întregii vieți. Să știi să citești un text (epic, liric, dramatic), să-l diferențiezi de altul mai bun sau mai rău, să-l înțelegi, să-ți poți reprezenta cele citite și să le integrezi firii tale constituie cheia sui generis a formării unui orizont cultural, a oricărui randament școlar. Mesajul textului este modificat, de regulă, în raport cu psihicul fiecărui cititor format, pentru că, „în decursul lecturii, cititorul traduce în propriul său limbaj discursul care reprezintă rezultatul stărilor psihice ale altuia“ [4]. Ținînd seama de asemenea considerente, copilul trebuie învățat, prin exerciții adecvate, să citească în mod corect, conștient, expresiv, critic. Textul nu reprezintă numai o reflectare a procesului social, ci esența, rezultatul întregii istorii. Tocmai de aceea, analiza unui poem, de exemplu, *Hanibal* de Eugen Jebeleanu ar fi imposibilă fără discutarea lui, fie și numai în parte, în consens cu demersurile criticii sociologice și psihologice. Unele explicații extraestetice sînt indispensabile ; cîteva precizări cu privire la cine a fost Hanibal se impun.

Un om politic, un general cartaginez, unul dintre marii strategi ai antichității, care a cîștigat cîteva bătălii în cadrul celui de al doilea război punic (218—201 î.e.n.), după ce, într-o vestită campanie, a tra-

[2] Vezi Ion Vlad, *Lectura — un eveniment al cunoașterii*, București, 1977.
[3] Dumitru Micu, *Lecturi și păreri*, Cluj-Napoca, 1978, p. 242.
[4] Robert Escarpit, colaborare, *Literar și social*, București, 1974, p. 226.

versat Alpii şi a ocupat nordul Italiei, a zdrobit o armată romană, iar după victoria de la Cannae a pus sub semnul întrebării însăşi existenţa statului roman. Ulterior a fost înfrînt de Cornelius Scipio Aemilianus.

Consecinţă a unei stări de creaţie, textul dezvăluie trăiri psihice intense ale poetului ori personajului, intenţionalitatea unuia sau altuia. În cazul poemului menţionat, prezentîndu-şi eroul, poetul declară ferm: „Nimeni n-avea ceea ce el avea" — trufia, orgoliul, infatuarea etc. Simbol al forţei — Hanibal — „elefanţii", „şi labele lor" grele strivesc, copleşesc, omoară. Vertebrele Alpilor au fost sfărîmate, Alpii „albiţi de spaimă" sînt stăpîniţi de groază. Aceasta dobîndeşte proporţii cosmice, deşi el „călca, de-abia să se audă", dar „s-auzea în lună". Şi, cu toate acestea, cei asemenea lui, toţi fără nici o excepţie, „n-au învins". În acest sens, „este Hanibal — scrie D. Flămînd — una dintre cele mai frumoase parabole poetice scrise în acest veac. Atîta puţinătate de cuvinte care să ne convingă de realitatea aparentelor noastre victorii fastidioase reprezintă aproape o artă pierdută" [5].

O asemenea incursiune în istorie, evident succintă, nu este în detrimentul analizei operei, al comentariului ei ; ea se integrează organic şi niciodată nu i se substituie. Descoperirea semnificaţiei fiecărui semnificant pe straturi sau nivele, discutarea cuvintelor din punct de vedere semantic şi gramatical, evidenţierea rolului lor în transmiterea mesajului constituie domenii ale criticii textului.

În acelaşi poem, elevii pot observa, fără greutate, frecvenţa vocalelor, deschise şi mijlocii, care revelează ceva din dilatarea anormală a spaţiului şi timpului înaintea unui mare cataclism şi, concomitent, cauzele stupefacţiei din final „şi n-au învins".

Cu atît mai uşor pot fi sesizate particularităţile lexicului şi aspectele morfo-sintactice. Astfel, cuvintele ce alcătuiesc poezia fac parte din lexicul uzual al limbii române. Sînt o excepţie neologismele : *superb, vertebre, ondulîndă* ; celelalte, deşi nu se deosebesc de vocabularul limbii curente, fac parte, totuşi, din sfere semantice diferite : noţiuni care desemnează atitudini şi stări psihice : *trufie, spaimă* ; elemente din natură ; *stînci, Alpi, lună, fiare, piatră* ; acţiuni : *a călca* (călcà), *a sfărîma, a auzi* (auzea), *a (nu) avea, a vedea* (văzuse), *a nu învinge,* verbe care, în cea mai mare parte, reflectă percepţii diverse, transfigurînd întreaga percepţie într-un fapt de conştiinţă. Întrebuinţarea lor cu precădere la timpul imperfect nu e lipsită de importanţă, subliniază starea de persistenţă a prigoanei, violenţei, spaimei şi groazei cauzate de cuceritor.

Evidenţierea stării de violenţă se realizează treptat şi prin repetarea conjuncţiei *şi* la începutul fiecărui enunţ (polisindeton), care exprimă un crescendo stilistic — „şi elefanţi / şi labele lor sfărîmînd vertebrele" (prima strofă) „şi s-auzea în lună şi / nimeni nu mai văzuse trîmbiţele / de piatră ondulîndă ale acestor fiare. / Şi n-au învins" (strofa a doua).

---

[5] Dinu Flămînd, *Citirea unui portret,* în Eugen Jebeleanu, *Antologie,* Bucureşti, 1979, p. 203.

Pronumele negativ *nimeni,* repetat în două momente distincte, și cel personal, *el,* concură la sublinierea opoziției fundamentale dintre Hanibal și lumea pe care o nesocotește. Pronumele personal îndeplinește funcția de subiect logic al parabolei și devine centrul de gravitate al sensurilor celorlalte propoziții. Paratactică, parabola revelează *concis* ideea : nici o forță nu poate învinge spiritul. Dislocările sintactice ; „*călca* (...să se audă peste stînci") ori cele generate de ingabament „...trîmbițele / de piatră ondulîndă ale acestor fiare" ; „vertebrele / acestor Alpi albiți de spaimă" dezvăluie, cu aceeași acuitate, starea psihică dominantă pe care o sugerează textul.

Aspectul aluziv al limbajului este evident. Termenii : *elefanții, labele, trîmbițele* dobîndesc, în contextul poeziei, valori conotative superioare, ca simboluri metaforice, sau mai degrabă metonimice, ale forței monstruoase, care înspăimîntă lumea civilizată. Coșmarul se amplifică prin valoarea de superlativ absolut a epitetului moral („Alpi albiți de spaimă"). Remarcăm suprapunerea de imagini : vizuală și de mișcare, în planul denotației, în sintagma „trîmbițele de piatră ondulîndă", unde „de piatră" înseamnă : masiv, greoi, cenușiu, de nesuportat, iar „ondulîndă" sugerează o anume mișcare, specifică unui cataclism tectonic.

Antiteza *nimeni / el,* de la început, marchează puterea, forța singulară a lui Hanibal în raport cu lumea pe care el ținea să o subjuge, mai mult, să o distrugă — „sfărîmînd vertebrele", „călca" — anticipează concluzia că „nimeni" ca el n-a „învins" judecata de valoare, expresia satisfacției poetului, viziunea comprehensivă asupra destinului uman : nimeni din cîți au încercat n-a putut îngenunchea spiritul.

Abordarea modernă a textului reclamă, după cum rezultă din comentariile de mai sus, o examinare minuțioasă a acestuia. Ea nu e lipsită de importanță, dar a o realiza întocmai înseamnă a frustra pe elevi de perceperea și receptarea frumuseții proprii fiecărui text, a eluda obiectivele predării literaturii în gimnaziu și liceu. Generalizarea unor asemenea procedee, specifice uneia sau alteia dintre direcțiile criticii contemporane, ar conduce la tehnicizarea comentariului textului, la uniformizarea lui.

Există asemenea posibilități de a-i ajuta pe elevi să analizeze un text. Metodele și procedeele profesorului, tehnicile de a lucra cu textul, de a-l analiza ori comenta, pot avea implicații lingvistice, stilistice, psihologice, sociologice, matematice etc., fără ca acestea să aibă caracter exclusiv. În toate cazurile, revenirea la opera literară presupune o lectură atentă și o interpretare întemeiată pe text. Predilecția pentru text înseamnă preferința pentru original, unic, irepetabil. Parafrazîndu-l pe Lucian Blaga [6], subscriem la ideea că pentru înflorirea literaturii existența cîtorva cititori de calitate este mult mai importantă decît o pletoră de critici care să aparțină ori să acționeze în consonanță cu o direcție sau alta a criticii. Pe acești cititori i-a format dintotdeauna și continuă să-i formeze școala.

[6] Lucian Blaga, *Elanul insulei,* Cluj Napoca, 1977, p. 92.

Pe marginea lucrării: *Predarea ortografiei în școală*

Publicăm în volumul de față sugestiile și observațiile primite din partea profesorilor: *Carmencita Corcheș*, *Gherghina Dumitru* și *Camelia Stan*, referitoare la volumul lui Melente Nica și Silvius Cureteanu, *Predarea ortografiei în școală*, apărut la Editura didactică și pedagogică în 1980 (164 p.). Aceste contribuții arată interesul manifestat pentru problemele ortografiei în învățămînt.

*
* *

Prof. CARMENCITA CORCHEȘ
Școala generală nr. 19, Timișoara

Deși, pînă acum, au mai apărut lucrări privind ortografia (G. Beldescu, Fulvia Ciobanu, Lidia Sîrlea, Al. Graur, N. Mihăescu, I. Roman, Flora Șuteu ș.a.), cartea lui Melente Nica și Silvius Cureteanu este scrisă de cadre didactice implicate direct în practica învățămîntului general. De aceea, lucrarea are caracter practic (operațional) și urmărește (mai precis, îndeamnă cadrele didactice) să-i pună pe elevi „în situația de *a observa*, de *a analiza*, de *a motiva* și de *a aplica* faptele de limbă".

După arătarea importanței motivărilor ortografice în formarea deprinderilor de exprimare corectă și după explicitarea principiilor ortografiei limbii noastre, *analiza*, *motivarea* și *aplicarea* regulilor ortografice sînt strîns „împletite" cu noțiunile de gramatică prevăzute de programa școlară a întregului ciclu gimnazial. Autorii atrag atenția însă că accentuarea laturii practice, aplicative, trebuie să fie însoțită de o riguroasă fundamentare teoretică, deoarece este știut că numai astfel pot fi „cimentate" cunoștințele elevilor.

Structurată pe nouă capitole, lucrarea este un auxiliar prețios al profesorului de limba română. În primele trei capitole sînt inserate și unele indicații metodice privind predarea limbii române în gimnaziu. Pornind de la ideea că „un mare neajuns al predării limbii române este acela de a-i spune elevului cum se scrie corect, fără a-i motiva de ce se scrie așa", autorii au selectat și au supus atenției principalele reguli

gramaticale ce „guvernează" exprimarea, accentuînd asupra corelației dintre ortoepie și ortografie.

În capitolul dedicat vocabularului se evidențiază rolul accentului pentru evitarea confuziilor dintre omografe care nu sînt și omofone și se dau numeroase exemple de derivare cu prefixe și sufixe. Capitolul destinat ortografierii părților de vorbire este, de fapt, o sinteză a morfologiei sau, inversînd unghiul de vedere, un îndreptar metodic al permanentei griji pentru ortografie în tot cursul predării limbii române. Pe lîngă unele indicații metodice „presărate" în întreaga lucrare, ultimul capitol *Exerciții aplicative* (deși exercițiile nu pot fi decît ...aplicative !) contribuie, din plin, la motivarea titlului lucrării *Predarea...*, fiind bogat (și amplu, 22 de pagini), variat și deosebit de util, cuprinzînd exemple din toate compartimentele limbii : fonetică, lexic, morfologie, sintaxă.

Într-o carte atît de densă (și „ambițioasă"), pe lîngă valoarea ei incontestabilă subliniată pînă acum, s-au strecurat și unele inadvertențe, pe care le semnalăm pentru ca, la o eventuală reeditare (actuala ediție s-a epuizat în mai puțin de o lună !), autorii să mediteze. Astfel, la p. 19, se arată că lat. *auscultare* a dat în română *asculta*, iar în franceză *ascouter*, cuvînt inexistent în această limbă. Ar putea fi greșeală de tipar, existînd franțuzescul *ausculter*, dar acesta, încă din franceza secolului al XVI-lea, și-a „specializat" sensul pentru „examinare" medicală, sens cu care este folosit și în română ca termen medical *ausculta* (pronunță : *a-us...*), „ascultare cu urechea sau stetoscopul a funcționării organelor interne" (DN). La aceeași pagină este transcris greșit, tot în franceză, corespondentul lat. *laxare* > rom. *lăsa* ; fr. *laisse*, care înseamnă „zgardă", în sens propriu, sau în teoria literară „strofă" ; corect fr. *laisser*.

Neinspirat este paragraful de la p. 26, privind derivarea cu sufixul *-ărie*, în special la comparațiile cu franceza. De bună seamă că românii avînd cuvîntul *lapte* moștenit din lat. *lacte (m)* au format numele de agent *lăptar* (< *lapte* + *suf. -ar*), apoi localul (și colectivul) *lăptărie* (< *lăptar* + suf. *-ie*), înainte de a fi cunoscut cuvintele franțuzești *laitier* și *laiterie* ! La pagina următoare (27), întîlnim un paragraf redactat ambiguu : „Unele neologisme împrumutate din limba franceză (sic !) păstrează, în limba română, terminația corespondetului francez : cazan *(chaudière)* — cazangiu *(chaudronnier* — scris cu greșeală de tipar *chandronnier !)* — cazangerie *(chaudronnierie* — corect *chaudronnerie !)* ; dulgher *(charpentier)* — dulgherie *(charpenterie)* ; frînghie *(corde)* — frînghier *(cordier)* — frînghierie *(corderie)*". Nu credem că sînt neologisme și încă franțuzești ? ! După cum se știe, atît *cazan*, cît și *dulgher* sînt de origine turcă, *cazangiu* din tc. *cazanci* (sufixul *-giu*, prin adaptare a suf. *či, -ğy* turcești), iar *cazangerie* din *cazangiu* + suf. *-ărie*, în varianta românească *-erie* după africate și palatale (vezi SMFC, IV, p. 72), înainte ca româna să fi cunoscut sufixul neologic *-erie*. Din exemplele date numai *frînghie* este lat. *fimbria*, iar *frînghierie* > *frînghier* + suf. *-ie*. Și cele din paragraful următor : *boiangerie, cherestegerie, iaurgerie, tinichigerie* s-au format toate din numele de

agent în *-giu* + același sufix variantă *-erie*, cît despre *boierie, oierie* s-au format din *boier* respectiv, *oier* + sufixul *-ie*. La pagina 69, exemplul *afon* nu poate fi sesizat ca prefixat, neexistînd în română cuvîntul *fon*. Mai potrivit ar fi fost *afonie*, în care s-ar fi putut observa prefixul privativ față de *fonie*. De asemenea, *anost* (> ngr. *ánostos* nu-și are locul în aceeași listă.) Se poate face, oare, în gimnaziu, legătura cu *nostim* < ngr. *nóstimos ?).*

Regretăm faptul că EDP, care ne obișnuise cu cărți *fără erată*, la o lucrare despre scrierea corectă ne dă o atît de „bogată" listă de greșeli ! (Poate fi amplificată : p. 66, *căsoaie* nu are sufix moțional ; p. 69, *sufixoid*, î.l.d. *prefixoid ;* p. 71, *cicloros*, î.l.d. *ciclocros ;* p. 104, ultimele patru rînduri : *ție* este analizat identic cu *ți* ș.a.).

Semnalarea unor „scăpări", fie de redactare, fie de corectură nu scade valoarea acestei lucrări, așa cum am afirmat, foarte utilă, bine concepută, cu exemplificări și motivări adecvate.

Cercetată cu atenție și corelată cu alte surse bibliografice, *Predarea ortografiei în gimnaziu* constituie un prețios material de studiu pentru educatoarele, învățătorii și profesorii care se pregătesc pentru examenul de definitivare în învățămînt.

Prof. GHERGHINA RUMITRU
Liceul pedagogic, Craiova

Autorii și-au propus să întocmească „un îndreptar de motivări ortografice în vederea conștientizării problemelor de limbă, a documentării, în cazuri de ezitare, sau a corectării unor greșeli". Se știe că nu ducem lipsă de asemenea „îndreptare" (în bibliografia lucrării, p. 161—163, sînt citate titlurile unor „îndreptare" de motivări ortografice). Dacă numărul lor a crescut cu încă unul, să vedem în ce măsură *Predarea ortografiei în gimnaziu* se înscrie, alături de lucrările de popularizare publicate în timpul din urmă, ca o contribuție în domeniul cultivării limbii române.

Lucrarea, pe care o considerăm complementară metodicilor predării limbii române pentru clasele I-VIII, auxiliară manualelor gimnaziale, are nouă capitole. Deși în primele opt sînt abordate diverse probleme privind ortografia limbii române, cel mai bun ni se pare al nouălea, care cuprinde exerciții aplicative.

Se știe că elevii din ciclul primar (cu deosebire cei din clasa a III-a—a IV-a) își însușesc, concomitent cu predarea cunoștințelor teoretice (de fonetică, lexic și morfologie) și unele reguli ortografice. De aceea, nu sîntem de acord cu afirmația că în clasele I—IV motivările ortografice nu se bazează și pe unele cunoștințe de gramatică însușite de elevi.

În redactarea capitolului „Principiile ortografiei limbii române" (p. 12—50), autorii se inspiră din lucrarea *Sinteze de limba română*, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 45—62, citînd în subsolul paginii și alte lucrări cu caracter normativ : gramatici, dicționare, *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație, Mic tratat de ortografie, Lin-*

gvistica pe înțelesul tuturor, și *Tendințele actuale ale limbii române* de Al. Graur, *Cum este corect?* de N. Mihăescu, *Limba română corectă* de V. Breban și colectiv. Ne surprinde faptul că este citată doar de două ori lucrarea lui G. Beldescu — *Ortografia în școală* (p. 10 și p. 23). Să credem că autorii au fructificat doar atît din această lucrare? Lucrurile nu stau însă așa. La pagina 13, definind principiul fonetic, parafrazează textul lui G. Beldescu (vezi cap. I, „Despre principii și reguli", p. 21) fără să citeze.

Comparînd două precizări în legătură cu concordanța dintre rostire și scriere (G. Beldescu : „*Trebuie să scriem așa cum trebuie și să rostim : poet*, nu *poiet ; epocă* nu *iepocă ; corupt* nu *conrupt ; seară* nu *sară* ; *greșeală* nu *greșală* ; *ușă* nu *ușe* ; *plajă* nu *plaje* etc." ; Melente Nica și Silvius Cureteanu : „De aceea, se impune să scriem așa cum trebuie și rostim : *poet, poezie, epocă* (fără *i* proteic la vocală), *corupt, seară, ușă, greșală* etc.) — găsim o singură inadvertență în formularea autorilor *Ortografiei în gimnaziu* : cuvînt *greșeală* (formă corectă indicată de G. Beldescu) se scrie și se pronunță *greșală*.

Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație, ed. a III-a, 1971, p. 9, dă regulă : „Se scrie și se pronunță *ea* nu *a*, după *ș*, *j*, în cuvintele formate cu sufixele *-eală, -ean ; greșeală, oblojeală* etc. (subst. *greșeală* e derivat de la verbul *a greși* + sufixul *-eală*). E adevărat, prof. univ. Flora Șuteu, în articolul *Două aparente excepții* ortografice : *a șază și înșală* (*Limba și literatura română*, nr. 4, 1978, p. 11) arată că, deși cuvintele derivate cu sufixul *-eală (-ean)*, se scriu cu *ea*, în pronunțarea literară se recomandă, și în aceste cazuri, vocala *a*, în locul diftongului. Afirmația prof. Flora Șuteu că „Realitatea pronunțării literare actuale dovedește că *ea* după *ș*, *j* este evitat în toate situațiile de către vorbitorii cultivați" nu reprezintă însă un punct de vedere oficial (*Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, ed a III-a, contrazice afirmația de mai sus).

Nu se discută și nu se clarifică problemele privind ortografierea cuvintelor derivate *cunoștință* și *conștiință* (primul derivat de la verbul *a cunoaște* + sufixul *-ință* + desinența *ă ;* al doilea de verbul *a ști* + prefixul *con-* + rădăcina *ști* + sufixul *-ință*). Multe cuvinte derivate de la cuvîntul bază — a ști — sînt scrise, de elevi din clasele V—VIII, greșit, cu un singur *i* (*conștincios, conștinciozitate, a înștința, ștință* etc.).

Ne permitem cîteva observații pe marginea situațiilor de omofonie discutate.

Nu sîntem de acord cu modul cum se analizează grupul omofon *cîte o dată* în contextul „Uneori îmi amintesc *cîte o dată* importantă din istoria patriei mele" — *o dată* = complement direct exprimat prin substantiv precedat de numeral cardinal, iar *cîte* — atribut adjectival exprimat prin adjectiv relativ.

Părerea noastră este alta : *cîte o* este un numeral distributiv format din adverbul *cîte* și numeralul cardinal *o ;* însoțește substantivul *dată* și are funcția sintactică de atribut adjectival ; *dată*, complement direct exprimat printr-un substantiv.

— *demult* din contextul „Îmi pare o veche, *de demult* poveste“ este atribut adverbial, dar nu răspunde la întrebarea *cînd ?*, ci la întrebarea *ce fel de ?* (poveste) ;

— *numai* din contextul „Pe aicea sărăceanul se simte acasă, pentru aceea mîna *numai* în pași“ este adverb compus restrictiv, dar nu e analizabil sintactic separat, ci formează un grup cu complementul circumstanțial de mod „în pași“.

— *nu mai (are)* din „Zadarnic ia fluierul în mînă : doina *nu mai are* farmecul pe care-l avea odinioară“ — nu se analizează *nu mai* — adverb de mod de continuitate cu funcție de complement circumstanțial de mod cu valoare temporală, ci *nu are* predicat verbal precedat de adverb de negație *nu* (forma negativă a verbului) și *mai* — adverb modal de continuitate.

— la grupurile omofone : *odată* (adverb) și *o dată* (numeral adverbial), *o dată* (substantiv articulat cu articol nehotărît) — se puteau adăuga și *odată ce* (locuțiune conjuncțională formată din adverbul *odată* și pronumele relativ *ce)* și *odată cu* (locuțiune prepozițională formată din adverbul *odată* și prepoziția *cu*), așa cum, de fapt, s-a procedat în cazul omofonelor : *devreme, de vreme* — la care s-a adăugat și *„de vreme ce“ (locuțiune conjuncțională).*

Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație, la pag. 29, stipulează regula : „Denumirile întreprinderilor, instituțiilor, uzinelor și organizațiilor de masă, precum și titlurile publicațiilor se scriu cu inițiala majusculă numai la primul cuvînt“. Autorii *Predării ortografiei în gimnaziu* se referă numai la scrierea termenilor cu caracter administrativ (care denumesc instituții), luînd în discuție doar trei cuvinte : *facultate, catedră, capitală.* Pentru că lucrarea se adresează și elevilor, era indicat să se fi precizat cînd se scriu cu inițială mică și cînd cu inițială majusculă cuvintele *școală* și *liceu : (Învăț la o școală (liceu) din Craiova,* dar *Învăț la Școala generală nr. 7 din Craiova* sau *Învăț la Liceul pedagogic din Craiova).* Cercetarea cererilor, a compunerilor sau a lucrărilor elevilor evidențiază faptul că nu se cunoaște următoarea regulă a principiului simbolic : termenii care denumesc o instituție se scriu cu inițială mică atunci cînd au sensul de instituție *în general* și cu inițială majusculă cînd termenul intră în sintagma care denumește *o anumită* instituție.

În legătură cu despărțirea în silabe a substantivelor articulate *copiii* și *fiii* (cu articol hotărît), autorii susțin că primul *i* din rădăcina + *i* — marca pluralului au împreună valoare de diftong, iar cel de al treilea *i* este articol hotărît cu valoare de vocală plenisonă (deci aceste cuvinte se despart în silabe astfel : *co-pii-i, fii-i).* Părerea noastră este că aceste cuvinte se despart astfel : *co-pi-ii ; fi-ii).*

La capitolul „Ortografia adjectivelor compuse“ era necesar să se fi pus accent pe ortografia adjectivelor compuse (uneori pot fi și substantive compuse) de tipul : *nou-născut, nou-încadrat, nou-venit, prost-crescut* (formate dintr-un adverb și un verb la participiu) ; *rău-platnic, urît-mirositor* (adverb + adjectiv), atrăgîndu-se atenția asupra faptului că se

scriu cu cratimă, că formele *noi-născuți, noi-încadrați* etc (pe care le auzim zilnic și le găsim, din păcate, scrise greșit și în presa cotidiană) nu sînt literare, întrucît primul element al acestor adjective și substantive compuse este un adverb, iar adverbul este o parte de vorbire neflexibilă (cauza greșelilor de acest gen e pseudoadjectivarea adverbelor).

Se impune precizarea : pronumele și adjectivul nehotărît simplu *unii* se scrie întotdeauna cu doi *i*, pe cînd *alții*, ca pronume se scrie cu doi *i* iar *alți* — adjectiv — se scrie cu un singur *i*.

Vreun și *vreo* se scriu într-un cuvînt, dar nu sînt *pronume* negative, ci forme ale adjectivului pronominal nehotărît (de la vreuna, vreunul).

Bazîndu-ne pe o îndelungată experiență de profesor la clasele V-VIII și IX-XII (Liceul pedagogic), ne-am permis să atragem atenția asupra unor inadvertențe și să sugerăm cîteva procedee prin care pot fi clarificate unele dificultăți de ordin ortografic. Problema calității exprimării orale și scrise a elevilor se pune și azi cu acuitate, și datoria noastră este de a spori exigența în acțiunea patriotică de apărare și cultivare a limbii române.

CAMELIA STAN, studentă la
Facultatea de limba și literatura română, București

Se poate aprecia că lucrarea profesorilor M. Nica și S. Cureteanu își atinge în mare parte scopul. Ea răspunde necesităților actuale ale învățămîntului, constituind un instrument pentru însușirea și fixarea deprinderilor ortografice (și ortoepice) în vederea formării unei competențe lingvistice a comunicării verbale. [1]

Adaptîndu-se volumului de cunoștințe ale elevilor din învățămîntul gimnazial, lucrarea reușește să explice și să facă accesibile normele ortografice cuprinse într-o formulare strictă în *Îndreptarul* academic.

Citez spre exemplificare una dintre normele *Îndreptarului*, și reluată de către autorii lucrării în discuție : „Se scriu într-un cuvînt (...) substantivele compuse în care părțile componente nu-și mai păstrează individualitatea morfologică“ [2] ; „*Substantivele comune compuse formate prin contopirea cuvintelor care intră în componența lor* nu se ortografiază cu liniuță de unire. Ele se scriu într-un singur cuvînt, întrucît elementele componente sînt atît de puternic sudate, încît și-au pierdut valoarea gramaticală independentă și sensul lexical“. [3]

Autorii completează adesea capitolele corespunzătoare din *Îndreptar* cu reguli menite să prevină și să corecteze acele greșeli frecvente la elevii claselor gimnaziale (ex. : capitolul *Despărțirea cuvintelor în silabe*).

---

[1] François Pers, *L'orthographe dans son contexte sociolinguistique*, în „Langue française“, p. 75, dec. 1973, Paris.
[2] *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, p. 24.
[3] M. Nica, S. Cureteanu, *op. cit.*, p. 84.

Deosebit de utile pentru însușirea deprinderilor ortografice sînt exercițiile de la sfîrșitul volumului.

Ne permitem, totuși, să aducem, în cele ce urmează, unele corectări și sugestii care ar putea fi folosite într-o viitoare ediție a lucrării.

Intenția vădită de a asigura accesibilitatea formulărilor îi determină uneori pe autori să facă apel la exprimări improprii : „Grupul fonetic *răz-* există în multe cuvinte în limba română, fără să putem explica valoarea lui de prefix, întrucît îl găsim în cuvinte de origine străină“ [4] (autorii se referă probabil la faptul că, fiind împrumutate dintr-o altă limbă numai derivatele cu prefixul *răz-*, nu și cuvintele bază corespunzătoare, vorbitorul de limba română nu simte aceste derivate ca pe niște cuvinte analizabile).

Apar, uneori, și afirmații inexacte. De exemplu : „Prefixele internaționale cu care se formează cuvintele noi în limbă sau care intră în alcătuirea cuvintelor împrumutate au o valoare lexicală mai precisă, o valoare noțională mai clară, fiind termeni tehnici și științifici, deci de circulație universală. Ele se numesc *pseudoprefixe* sau *prefixoide*“ [5] („valoarea lexicală mai precisă“ a prefixoidelor se datorește faptului că, în limba de origine — latina sau greaca — ele erau cuvinte independente și, majoritatea, cuvinte „pline“ semantic, deci nu instrumente gramaticale).

Despre verbul din propoziția : „*Ni-i* viața frumoasă“ se spune că este la persoana I plural [6], confundîndu-se, probabil, cu persoana și numărul pronumelui *ni*, din aceeași propoziție, iar forma pronominală *ție* este identificată cu „forma neaccentuată“ a pronumelui personal, de persoana a II-a, singular, dativ [7] (se știe că, la această persoană, număr sg., cazul dativ, *ție* este singura formă accentuată a pronumelui respectiv).

În ceea ce privește exercițiile, a căror utilitate am subliniat-o deja, ni se pare că ele au, adesea, un caracter oarecum simplist, făcînd apel mai mult la memoria reproductivă a elevului, decît la posibilitățile lui de a înțelege și de a deprinde modul de funcționare a limbii, în cazul de față, a codului scris. Aș sugera autorilor, în acest sens, o mai mare varietate a tipurilor de exerciții propuse. [8]

Bibliografia, care apare la sfîrșitul volumului, bogată și selectivă, cuprinde lucrările cele mai importante în materie de ortografie și ortoepie. Cu aceste sumare sugestii, credem că lucrarea profesorilor Nica și Cureteanu poate constitui un material auxiliar manualelor școlare, foarte util, în special elevilor.

---

[4] M. Nica, S. Cureteanu, *op. cit.*, p. 15.
[5] *Idem*, p. 69.
[6] *Idem*, p. 108.
[7] *Idem*, p. 104.
[8] Vezi G. Beldescu, *Ortografia în școală*, București, 1973, capitolul *Despre exercițiu*, p. 65—151.

VASILE ŞERBAN,
LILIANA ARDELEAN

Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenţii străini

Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1980, 144 p.

După cum se precizează în prefaţă, lucrarea este rezultatul experienţei dobîndite de autori în predarea limbii române la vorbitori de altă limbă şi are ca principal scop sistematizarea problemelor metodice — numeroase şi dificile — ivite în această activitate. Cartea cuprinde cinci capitole : 1. *Specificul cursului intensiv de limbă română* (p. 5—16) ; 2. *Organizarea predării* (p. 17—54) ; 3. *Procesul predării* (p. 55—115) ; 4. *Tehnica deprinderilor de conversaţie* (p. 116—121) ; 5. *Unele consideraţii despre test şi testare* (p. 122—128) şi o *Addendă* referitoare la aprecierea prin note a cunoştinţelor achiziţionate de străini în urma frecventării cursului de limba română.

În primul capitol, autorii se opresc la principalele caracteristici ale limbii române (ordonate după compartimentele limbii), care — pentru un străin — devin dificultăţi în însuşirea acesteia. Al doilea capitol urmăreşte să stabilească volumul de cunoştinţe şi eşalonarea acestora, iar al treilea se referă la metodele şi modalităţile de realizare a procesului de predare. Ultimele două capitole sînt consacrate unor aspecte ale predării în care rolul principal revine studentului (conversaţie, testare).

Obiectivul acestui curs constă, după cum consideră autorii, în realizarea *competenţei lingvistice* la vorbitorii străini, adică a posibilităţii de a înţelege limba română şi de a o folosi corect în exprimarea orală şi scrisă.

Se iau în discuţie, în acest scop, cîteva probleme legate de aspectul organizatoric al predării (pregătirea lingvistică a profesorului, folosirea limbii intermediare, organizarea grupelor de studiu în funcţie de limba-bază a cursanţilor, programarea materiei).

Referindu-se la conţinutul predării, autorii recomandă, în ceea ce priveşte *fonetica*, tratarea sunetelor în cadrul cuvintelor, a cuvintelor în propoziţii şi respectarea ritmului normal de rostire şi a intonaţiei vorbitorului nativ. *Formele gramaticale* trebuie să apară numai în context, realizîndu-se astfel o permanentă interdependenţă între gramatică şi vocabular. Gramatica trebuie abordată din perspectivă practică, terminologia lingvistică limitîndu-se la noţiunile de bază. *Sintaxa propoziţiei* urmează să fie învăţată pe cale inductivă, în timp ce *sintaxa frazei* trebuie să fie abordată după principii logico-semantice. În prima perioadă de studiu, *lexicul* se menţine la un nivel minim, pentru a se putea insista asupra însuşirii structurilor gramaticale fundamentale. Autorii fac referiri la *tipurile de exerciţii* (structurale şi funcţionale), la *testare*

și la *materialele auxiliare* folosite (glosare, dicționare, mijloace audio-vizuale).

*
* *

În cele ce urmează vom prezenta unele observații care au la bază practica predării românei la studenții străini.

Autorii insistă asupra necesității unei *perioade orale*, de aproximativ două săptămîni, care să deschidă cursul intensiv, oferind străinilor prilejul de a se acomoda cu aspectul fonetic și cu structurile gramaticale fundamentale ale limbii române. După părerea noastră, în această perioadă, este greu de însușit un volum atît de mare de cunoștințe gramaticale (cuprinzînd aproape toate problemele dificile ale gramaticii), cum rezultă din exemplele date de autori (p. 19). Considerăm că argumentele aduse în favoarea acestei perioade orale nu sînt suficient de convingătoare, întrucît familiarizarea străinilor cu limba română se face în mod natural, prin faptul că aceștia trăiesc în mediu românesc. Această perioadă orală nu se justifică dacă avem în vedere, pe de o parte, caracterul conștientizat al procesului de asimilare a noilor cunoștințe de către adulți, pe de altă parte faptul că memoria vizuală este mai frecvent solicitată decît cea auditivă. Ortografia românească, fiind în general fonetică, poate oferi un important sprijin în această direcție.[1]

Autorii recomandă patru *secțiuni* ale procesului de predare-învățare, ordonate succesiv: *perioada orală, citire și scriere, gramatică și vocabular, vorbire fluentă*. După părerea noastră, aceste „secțiuni" reprezintă *aspecte* concomitente, nu succesive, ale acestui proces, chiar dacă, în anumite etape, unele dintre ele pot căpăta o pondere mai mare. Considerăm că vorbirea fluentă nu este o secțiune a procesului de predare-învățare, ci rezultatul acestuia.

Textele sînt concepute de autori sub forma unor dialoguri scurte, care introduc forme gramaticale noi, în cadrul unui proces numit „semantizarea completă a formelor" (p. 43). Cele mai multe dintre dialogurile oferite de autori spre exemplificare sînt, însă, artificiale. Experiența ne-a demonstrat că textele mai lungi, redactate într-o limbă naturală, vie, și axate pe diferite teme, reprezintă modele mai utile, care servesc la alcătuirea unor construcții similare, cu un material lexical nou.

*
* *

Uneori, autorii manifestă o anumită inconsecvență față de propriile păreri. De exemplu, se afirmă, în mod justificat, că o gramatică pentru străini trebuie să includă faptele de limbă de mare frecvență (p. 37). Autorii prezintă, însă, o clasificare a genului și numărului substantivelor din perspectiva limbii române ca limbă maternă, fără să propună soluții de simplificare a acestei clasificări, pentru a o face accesibilă vorbitorului străin. De asemenea, în mod nejustificat, apar într-un astfel de curs expresii ca: *a da ghes, a da în vileag, a da de dracu, a umbla cu fofîrlica* (pe care autorii nu numai că le recomandă, dar preconizează și efectuarea unor exerciții de fixare a acestora, p. 9); în familia de cuvinte a lui *român* au fost incluse cuvinte și construcții neuzuale ca: *a români, românie* (pe ~), *românime* (p. 9).

[1] Perioada orală și-ar găsi o justificare pentru unele cursuri intensive de tip special, cu o durată de două, trei săptămîni, **axate pe** diverse limbaje tehnice foarte limitate (adresate personalului hotelier, chelnerilor, stewardeselor etc.).

Pentru anumite probleme, autorii oferă, în unele cazuri, rezolvări nesatisfăcătoare. Astfel, nu considerăm potrivită indicația de a se preda *genitivul* înaintea *dativului*, deoarece raportul de dativ, fiind mai puțin abstract, poate fi înțeles mai ușor. Pe de altă parte, considerăm că separarea acestora în predare este absolut necesară [2], avînd rolul de a pune în evidență ceea ce este mai greu accesibil pentru vorbitorul străin și anume sensul gramatical diferit; reliefarea identității formale a celor două cazuri poate crea confuzii.

Autorii consideră că nu este necesar să se atragă atenția asupra *verbelor specializate care cer dativul* prin întocmirea unei liste de asemenea verbe, motivîndu-se că „înțelegerea logică a funcționării fenomenului este suficientă" (p. 43). Desigur, nu o „listă" a verbelor cu regim de dativ reprezintă metoda de însușire a acestora. Se impune, totuși, selectarea celor mai frecvente verbe din această categorie, care să fie utilizate în exerciții (deci o listă considerată implicit, nu explicit).

În concepția autorilor, unul dintre scopurile importante ale cursului intensiv de limba română constă în însușirea *vocabularului de specialitate*; acest vocabular este însă achiziționat chiar de studenții români abia în perioada studenției. Străinul care vrea să urmeze cursurile unei facultăți din România trebuie să-și însușească, mai întîi, un vocabular științific general, cuprinzînd mai ales termeni abstracți, utilizabili în toate ramurile științei, specializarea strictă urmînd să se facă în cadrul facultății.

Subcapitolul *Relația limba română — limba maternă a cursanților* se bazează pe cîteva coincidențe arbitrare între limbi neînrudite (p. 14—15). Ar fi fost mai util să se urmărească programat o perioadă mai îndelungată de timp dificultățile întîlnite la anumite grupuri de străini. Fără pretenția de a realiza o descriere contrastivă, se puteau releva greșeli generale la un anumit grup de vorbitori. [3]

Surprind anumite omisiuni, într-un volum care își propune să discute dificultăți speciale în predarea limbii române la străini: topica demonstrativului cu modificările de formă ale acestuia, articularea și dificultățile legate de folosirea articolului (enclitica, articularea după prepoziții, articularea după adjectivele nehotărîte și relative etc.).

Eludarea unor aspecte în tratarea anumitor probleme dificile nu este de natură să simplifice lucrurile, ci are ca rezultat însușirea unor cunoștințe incomplete, folosite adesea incorect (vezi fișa de predare a imperfectului sau a condiționalului-optativ, unde sînt selectate numai cîteva valori și structuri, v. p. 45 și 85).

Prezentăm, în încheiere, cîteva observații de amănunt. Redundanța gramaticală este tratată la capitolul „Fonetică". De exemplu: *acesta fete drăguță* (p. 8) este considerată o greșeală de ordin fonetic, cînd, de fapt, este vorba de o greșeală de acord, iar forma *să merge* (p. 8) are la bază analogia cu forma de indicativ prezent. Exemplificările din fișele de predare cuprind, uneori, forme neliterare (de exemplu, locuțiunea conjuncțională *pentru ca să*, p. 45).

---

[2] Vezi *Limba română contemporană. Manual pentru studenții străini*, curs redactat de Grigore Brâncuș, Adriana Ionescu, Manuela Saramandu (coordonator Gr. Brâncuși), I, București, 1978, p. 202, 215.

[3] De exemplu, la studenții vietnamezi, în fonetică: neutralizarea opoziției *p/b, ț/s, l/n, r/l, j/z*, omisiunea finalei *-ă*, dificultăți în redarea intonației ascendente etc.

*
* *

Fiind una dintre primele cercetări consacrate problemelor numeroase și controversate ale limbii române ca „limbă-țintă", lucrarea are meritul de a le fi adus în discuție și de a fi propus soluții pentru rezolvarea lor. Din punct de vedere metodic, ea se adresează profesorilor aflați la începutul activității de predare. Conținînd numeroase detalii privind tehnica procesului de predare a limbii române, lucrarea reprezintă un îndreptar prețios pentru desfășurarea activității în acest domeniu.

ADRIANA IONESCU, MANUELA SARAMANDU

DOINA ILIASA-FRIGURĂ

Stilistica sinonimelor în opera lui Mihail Sadoveanu

București, Editura Litera, 1980, 175 p.

În literatura de specialitate există numeroase studii, care, direct sau indirect, s-au ocupat de sinonimia lexicală în opera lui Mihail Sadoveanu. Cercetările speciale privind sinonimia s-au oprit, în general, asupra unui aspect sau altul, fără a avea în vedere toate laturile problemei. Lucrarea elaborată de Doina Iliasa-Frigură are meritul de a fi prima prezentare completă a sinonimiei lexicale sadoveniene. Din bogăția și varietatea lexicului folosit de scriitor într-o operă vastă (22 de volume), au fost alese 587 de serii și de perechi sinonimice, selecționate după importanța și frecvența lor, totalizînd 1700 de sinonime, pe baza cărora s-au putut formula o serie de generalizări și de clasificări. În descrierea sinonimelor, autoarea a utilizat procedeele clasice, alături de care a apelat, nu de puține ori, și la cele moderne, ca, de exemplu, analiza semică, analiza distributivă și cea statistică, în scopul determinării sensului comun al sinonimelor dintr-o serie, a termenului fundamental, a frecvenței anumitor sinonime în scrisul lui Sadoveanu. Cercetînd cu atenție sinonimele absolute și cele relative, unitățile lexicale simple (cuvinte) : 1466 (86,29%) și cele dezvoltate (perifraze) : 234 (13,77%), sinonimele cu sens propriu și cele cu sens figurat, lucrarea Doinei Iliasa-Frigură demonstrează varietatea și complexitatea aspectelor acestui fenomen lingvistic și, totodată, bogăția și specificul stilului lui Sadoveanu.

Lucrarea începe cu o introducere teoretică pe care autoarea a intitulat-o modest *În loc de prefață* (cf. și încheierea care poartă titlul *În loc de concluzii*), în care este reprodusă definiția dată de Ion Coteanu și A. Bidu-Vrănceanu acestei categorii semasiologice, definiție pe care autoarea o adoptă fără rezerve : „Două sau mai multe unități de limbă se pot afla în sinonimie dacă desemnează în mod global același obiect în situații în care distribuția dialectică și stilistico-funcțională sînt neglijate (conștient sau nu").[1]

În prima secțiune a lucrării *(Considerații generale asupra sinonimiei lexicale)* se face o incursiune — după părerea noastră prea detaliată — în istoricul acestui capricios și controversat concept lexical și al trăsăturilor lui caracteristice. Autoarea clasifică sinonimele din opera lui Sadoveanu după : a) criteriul structural, potrivit căruia se are în vedere sinonimia lexicală propriu-zisă, incluzînd unitățile lexicale simple *(lemnar — stoler, șindrilă — dranițǎ, a inventa — a născoci)*, și sinonimia lexicală perifrastică *(a face popas* pentru *a poposi, a-și aduce amin-*

[1] *Limba română contemporană*, vol. II (*Vocabularul*), p. 78.

te pentru *a-și aminti, fără prihană* pentru *cast)* și b) după criteriul funcțional, potrivit căruia se are în vedere suprapunerea totală sau parțială a semnelor și se încadrează în sinonime perfecte (cuvinte monosemantice) : *apar — sacagiu, lampagiu — fanaragiu, barză — cocostîrc,* și sinonime parțiale (cuvinte polisemantice nonfigurate și figurate) : *gazdă — amfitrion, calapod — calup, grădina morții — cimitir.*

După o minuțioasă și sistematică clasificare a respectivelor serii, sînt urmărite relațiile dintre sinonimie și polisemie, neologisme, termeni populari, arhaisme etc. pentru a dovedi bogăția și frumusețea limbii lui Sadoveanu.

Interesant, deși insuficient sudat în corpul lucrării, ni s-a părut capitolul în care autoarea se ocupă de orientările mai noi în problema studierii sinonimiei.

Subliniind faptul că sinonimia constituie o sursă stilistică prețioasă, autoarea precizează că, cu ajutorul sinonimelor, prozatorul exprimă nuanțat și diferit aceeași idee și distinge o serie de funcții și de valori stilistice expresive ; intensificatoare, eufemistică, de evitare a repetiției, de evocare a unui anumit mediu social, de caracterizare a unui personaj sau de creare a unui colorit local specific.

Sinonimia constituie — în viziunea autoarei — una dintre particularitățile stilului lui Sadoveanu, prin care el a valorificat toate aspectele limbii noastre. În partea finală, a fost întocmit un indice alfabetic al perechilor și seriilor sinonimice care au stat la baza lucrării, dispuse după termenul fundamental, fapt care facilitează consultarea lucrării.

Cartea Doinei Iliasa-Frigură reprezintă teza de doctarat susținută la Universitatea din București. Ea se impune prin documentarea teoretică, prin atenția și grija cu care au fost selectate, clasificate și interpretate seriile sinonimice și prin claritatea expunerii. Am reproșa autoarei o prea insistentă explicitare a tuturor noțiunilor și surselor pe care le folosește, unele repetări izvorîte din aceeași dorință de limpezire a termenilor folosiți și un exagerat schematism (cercetătoarea migăloasă a cedat, uneori, locul profesoarei, obișnuită să lămurească fiecare element cu care operează).

Lucrarea Doinei Iliasa-Frigură constituie pentru profesorii tineri, așa cum spune D. Macrea, „un exemplu și un îndemn pentru a se elabora alte lucrări similare asupra limbii marelui nostru scriitor, cum ar fi comparația lexicală, metaforele și alte procedee stilistice".

LUIZA SECHE

DUMITRU SUSAN

Sub „Creanga de aur"

Deva, 1980

Profesorul Dumitru Susan din Deva a publicat de-a lungul anilor studii și articole despre Sadoveanu, care fac dovada unei pasiuni statornice pentru creația autorului *Fraților Jderi.* Rod al acestei pasiuni este și cartea *Sub „Creangă de aur"*, care cuprinde *Contribuții la cunoașterea legăturilor lui Mihail Sadoveanu cu Transilvania.*

Pe lîngă însemnătatea istorico-literară de netăgăduit a acestor contribuții, ele vin să sublinieze încă o dată profundul caracter național al operei lui Sadoveanu, care realizează o monografie artistică a poporului nu numai de pe întreaga arie geografică a românilor, ci și de pe întreaga verticalitate istorică. Revelator este în acest sens capitolul I, intitulat *Dintotdeauna sub*

„*Creanga de aur*", care subliniază ideea dacismului ce stă la baza concepției sadoveniene despre etnogeneza noastră.

Legăturile marelui scriitor cu Transilvania debutează prin *prieteniile cu ardelenii*. La începutul secolului, în redacția *Sămănătorului* M. Sadoveanu stabilește trainice legături de amiciție cu St. O Iosif, Ilarie Chendi, Ion Scurtu ș.a. care îi vor fi sporit scriitorului interesul de a cunoaște frumoasa țară a Ardealului. Revistele ardelene receptează și popularizează cu pasiune scrisul sadovenian îndată după debut. *Luceafărul*, cea mai însemnată publicație literară a Transilvaniei, alături de *Familia*, face prin pana lui Octavian Tăslăoanu o largă popularitate scriitorului, prezentîndu-l ca o mare nădejde a literaturii române. Alături de *Luceafărul*, reviste precum *Cosînzeana* de la Orăștie, *Revista politică și literară* de la Blaj, *Tribuna* de la Arad, *Țara noastră* și *Transilvania* de la Sibiu publică, reproduc sau recenzează elogios opere sadoveniene. Se poate spune că de la *Luceafărul* începutului de secol și pînă la *Carpații*, revistă editată în al treilea deceniu al veacului nostru de Ionel Pop, pasionatul scriitor, vînător și mare prieten al lui Sadoveanu, revistele ardelene și-au oferit, cu generozitate, prețuire și încredere coloanele scrisului sadovenian.

Capitolul cel mai amplu, *Pe pămîntul Ardealului*, stabilește cu minuție de vrednic istoric literar itinerariile sadoveniene în Transilvania. La Deva, unde are revelația fibrei dacice a făpturii noastre naționale și unde a participat în cîțiva ani ca profesor la cursurile de perfecționare ale învățătorilor, la Oradea, unde scriitorul a fost în calitate de senator de Bihor, la Alba-Iulia unde-și doarme somnul de veci mezinul prozatorului, sublocotenentul Paul-Mihu, și care a împrumutat ceva din farmecul său tineresc neuitatului Ionuț Jder, la Făgăraș și la Cluj, dar mai ales la Valea-Frumoasei, autorul descoperă prin documente scrise sau prin spusele „unor oameni vechi și bătrîni" — vorba cronicarului — urmele popasurilor sadoveniene.

Ardealul va găsi un larg ecou în opera lui Sadoveanu. Dacă la început de secol, fără a cunoaște intim geografia și istoria Transilvaniei, promite cu oarecare grabă de scriitor tînăr lui Octavian Tăslăoanu un ciclu de povestiri din revoluția pașoptistă transilvană — pe care după trei evocări istorice îl abandonează —, în perioada interbelică popasurile transilvănene fecundează generos inspirația prozatorului: *Valea Frumoasei*, *Ochi de urs* și *Poveștile de la Bradu-Strîmb* sînt operele cele mai cunoscute, pe care Dumitru Susan le analizează cu atenție și pricepere sub raportul surprinderii profunde a specificului național, cu sentimentul tonic al unității de neam a românilor de pretutindeni: „Străbătînd în decursul anilor toate ținuturile românești în cele patru vînturi, nu o dată am fost izbit să găsesc aceeași înfățișare a pămîntului la Soroca, la Bihor, la Făgăraș, ori pe Bistrița". Și mărturisirea și experiența biografică sadoveniană amintesc de Eminescu care nota că a cunoscut pămîntul românesc „în cruciș și curmeziș". Documentarea minuțioasă și nepripită i-a oferit profesorului Susan corectarea, cu modestie, a unor erori de cronologie sadoveniană. Pornind de la titlul binecunoscutului roman al marelui scriitor, cartea lui Dumitru Susan ne dă convingerea optimistă că prin „slova-i de foc, Sadoveanu ne-a situat de-a pururi sub *Creanga de aur* a istoriei".

Centenarul Sadoveanu este cinstit și prin această carte, metodic și conștiincios elaborată, operă a unui vrednic profesor de liceu, utilă și rodnică în

sugestii pentru viitoarele exegeze sadoveniene.

ION BUZAȘI

AURORA ALUCĂI

Lucian Blaga. Biobibliografie.

Iași, Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu", 1979, XLVII + + 1266 p.

În mod inexplicabil, masivul volum publicat de Biblioteca Centrală Universitară din Iași, lucrare de referință despre unul dintre cei mai reprezentativi exponenți ai spiritualității românești, n-a fost pînă în prezent recenzat și nici măcar semnalat de vreo publicație literară. O explicație ar consta în faptul că volumul apărînd multiplicat nu are o circulație prea mare ; în orice caz, chiar și această formă trebuie salutată ca un adevărat eveniment.

D. Vatamaniuc ne-a dat în 1977 o monumentală *Bibliografie Lucian Blaga*. Ireproșabil alcătuită și tipărită, cu numeroase ilustrații și facsimile, această carte reprezintă un util instrument de lucru. Multiplicat, volumul Aurorei Alucăi nu are nici material iconografic, nici tabel cronologic. Autoarei îi lipsește, desigur, și experiența predecesorului său, reputat istoric literar, însă lucrarea sa duce mai departe opera bibliografică începută, lărgind și adîncind informația asupra unuia dintre cei mai importanți scriitori și gînditori români.

Cele 12 722 de trimiteri bibliografice, sînt structurate astfel : *Opera lui Lucian Blaga* (originală și traduceri) în volume și periodice (p. 1—196), *Muzică pe versuri de Blaga* (p. 197—200), *Corespondența publicată* (p. 201—223), *Referințe despre opera și personalitatea autorului* (p. 224—965). Urmează cinci anexe (pozițiile 1074—1113) : *Inițiale și pseudonime, Manuscrise și documente, Iconografie, Epigrame, Parodii și Poezii dedicate lui Blaga*. Aceste capitole sînt precedate de un succint *Cuvînt înainte* (p. I—III) și *Lista periodicelor consultate* (p. IV—XLVI) și succedate de o *Addenda*, cuprinzînd aproape 300 de noi referințe și un *Indice de nume*.

Gruparea și sistematizarea operei sînt făcute în mod judicios : poezii, studii de filozofie, eseuri, discursuri, aforisme, teatru, memorialistică, publicistică, interviuri, recenzii. Este urmărită activitatea de diplomat, profesor, academician și legătura lui Lucian Blaga cu diferite publicații. Toate cele peste 50 de volume antume și postume sînt însoțite de notele, recenziile sau însemnările pe marginea lor — astfel încît avem o imagine completă și exactă a receptării în epocă a creației lui Blaga, a simpatiilor și adversităților.

Referințele despre opera și personalitatea lui Blaga înregistrează mai întîi lucrările cu caracter general : bibliografii, dicționare, enciclopedii, istorii ale literaturii, filozofiei, esteticii, teatrului, manuale etc. Urmează un capitol rezervat monografiilor. Fiecare studiu consacrat lui Blaga este urmat de aprecierile asupra lui, făcute în epocă. Primul tom închinat Marelui Anonim a apărut în 1938 : *Lucian Blaga energie românească* de Vasile Băncilă (cu 23 de recenzii). Urmează volumele lui Constantin Fântâneru (1940), Dumitru Stăniloaie (1942), Gh. Iftimie (1944), Ovidiu Drimba (1944). Nu lipsește nici una din exegezele de după 23 August 1944 semnate de : Ovid S. Chrohmălniceanu (1963), Dumitru Micu (1967), Eugen Todoran (1968), Pavel Bellu (1970), Dumitru Micu (1970), Mariana Șora (1970), Loffredo Corteanu (1971), László Gáldi (1972), Bazil Gruia (1974), Melania Li-

vadă (1974), Ion Mihail Popescu (1974), George Gană (1974), Alexandra Indrieș (1975), Mircea Vaida (1975), Viorel Colțescu (1976). Lucrarea lui Al. Tănase, *Lucian Blaga — filozoful poet, poetul filozof* (Cartea Românească, 1977), figurează la *Addenda*, ceea ce ne face să presupunem că bibliografia era încheiată în 1977.

Conștiinciozitatea, seriozitatea și pasiunea caracterizează pe autoare, care, atunci cînd a considerat necesar ne-a dat scurte explicații analitice (e drept, nu de anvergura celor din *Bibliografia* lui D. Vatamaniuc). Au fost cercetate colecțiile a 1396 de ziare și reviste (cu peste 600 mai mult decît cele despuiate de predecesor) și peste 1000 de volume. Recenta carte conține 12 722 poziții față de 8780, cît avea prima bibliografie. E drept că mai mult de 3000 din aceste trimiteri sînt simple note sau referiri incidentale, mai puțin semnificative. În paranteză fie spus, ele ar trebui separate de celelalte materiale esențiale. Includerea, pe același plan, a articolelor și studiilor dedicate în întregime lui Blaga, cu altele unde poetul este citat întîmplător — trebuie revizuită. De pildă, sînt menționate articolul lui Septimiu Bucur, *Despre poezia lui V. Voiculescu*, cel al lui Ion Ștefan, *De vorbă cu D-l Ion Pillat despre Bucovina și Ardeal*, cel al lui Traian Chelariu, *Anul literar* 1943, recenzia lui Mihail Chirnoagă la cartea lui Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane* etc.

Deși în momentul imprimării exegeza lui D. Vatamaniuc îi era cunoscută, autoarea nu a mai făcut o confruntare pentru a-și retușa inexactitățile, a-și completa omisiunile. Părerea noastră este că ar fi trebuit valorificate toate informațiile oferite de înaintași, incluzînd, cel puțin, referirile majore: sutele de scrisori inedite, manuscrisele de la Biblioteca Academiei, Arhivele Statului, Ministerului Afacerilor Externe, Institutului Teologic din Sibiu etc.

Cele cîteva zeci de confruntări făcute de noi, consultînd propriile însemnări și fișe, au dovedit competența și ireproșabila ținută științifică a Aurorei Alucăi, precum și atenta și îngrijita corectură a cărții (în care nu am semnalat greșeli de literă).

Întrucît îmi este mai familiară opera lui Mircea Eliade, fiindu-mi bine cunoscute afinitățile elective dintre el și Blaga, am verificat cu minuțiozitate toate cele 51 de trimiteri la opera marelui nostru savant. Am constatat înregistrarea exactă a titlurilor cărților și paginilor, eseurilor, articolelor, referirilor. Surprinzător, lipsesc cîteva trimiteri care figurează la D. Vatamaniuc: *Fragments d'un journal* (Edit. Gallimard, 1973, p. 361, 365—366, 489) și articolul lui Eliade, *La valoracion de la cultura latina*, publicat în „El Español" din 21 august 1943, p. 4, unde acesta se ocupă pe larg de activitatea autorului lui *Zamolxe*, ca poet, dramaturg și diplomat.

Deși cartea lui V. Fanache, *Gînd românesc și epoca sa literară* (Editura enciclopedică, 1973), e inclusă în ambele lucrări, aș fi copiat din ea măcar o frază dintr-o scrisoare a lui Mircea Eliade către Ion Chinezu, datată 25 februarie 1935: „Mi-e dor să recitesc pe Blaga și am de mult în cap un studiu asupra întregii sale opere, dar cum sunt peste măsură de ocupat (știi că pregătesc o ediție Hasdeu care mă ucide), sînt nevoit să amîn mereu această bucurie." Pornind de la mitul Meșterului Manole, cei doi demiurgi au dat viață la strălucite creații ale spiritualității românești: drama lui Lucian Blaga (1927) și eseul lui Mircea Eliade (1943).

Dacă printre revistele consultate de autorii monumentalelor bibliografii

s-ar fi aflat și „Sânziana", ar fi menționat, desigur, articolul *Filozofii români peste hotare* (15 ianuarie 1938, nr. 14, p. 3), unde Mircea Eliade își exprimă regretul că lucrările filozofice ale lui C. Rădulescu-Motru, P. Negulescu și, în special, Lucian Blaga nu sînt traduse în alte limbi. Tinzînd spre exhaustiv, s-ar fi putut include și cartea noastră „Excursia literară" (Editura didactică și pedagogică, 1971, p. 137—140).

Nu voi mai adăuga decît o singură completare (la ambele cărți). Lipsește recenzia lui Lucian Blaga (semnată cu inițiale) la volumașul lui Eugen Relgis, *Coloană pentru ruini* (*Gîndirea*, 1 iunie 1922). Că atribuirea noastră nu e o supoziție, ci o certitudine, ne-o dovedește materialul documentar din Arhiva Eugen Relgis (aflată la București, în posesia familiei), precum și confirmarea vestitului umanitarist, făcută nouă într-o scrisoare expediată din Montevideo cu un deceniu în urmă. Consider oportună restabilirea paternității acestui text. Chiar dacă ar părea un aspect minor, desprindem din aprecierile lui Blaga adeziunea sa la viața socială din anii de după primul război mondial.

„Stilul D-lui Relgis are ritmul patetic al unui iluminat care nu vede decît «ideea» cu care se confundă complet. Găsim în această carte sfîșietorul strigăt al omului de astăzi însetat de omenie și mîntuire. Sufletul autorului e amfiteatrul în care se luptă idei în carne și oase și citindu-i paginile asiști parcă la o dramă de un tragic entuziasm din care, în cele din urmă, te alegi cu o curățire a gîndului. Ideea umanitaristă o simți rumenă și vînjoasă în fața ta, ridicîndu-se biruitoare dintre hîrburile unei lumi care sîngerează cărările spre bine."

Aceste mici observații nu umbresc cu nimic prestigiul lucrării de referință de care ne-am ocupat. Paradoxal este că cei interesați nu pot ajunge în posesia nici uneia din cele două bibliografii. Epuizată de multă vreme, cartea lui D. Vatamaniuc a devenit o raritate, iar volumul Bibliotecii Centrale universitare „M. Eminescu" din Iași, realizat de Aurora Alucăi — nedistribuită librăriilor — se poate procura tot atît de greu. Editura științifică și enciclopedică sau Editura Academiei ar trebui să încredințeze celor doi sarcina unei noi versiuni. Din viitoarea ediție nu va trebui să lipsească (în afara cărților și articolelor apărute între timp în țară) referiri la cel puțin două lucrări de o inestimabilă valoare tipărite în Franța : Basil Munteanu, *Corespondență* (Ed. Ethos, Paris, 1979) și Mircea Eliade, *Mémoires. I. Les promesses de l'équinoxe* (1907—1937). Prima conține 40 de scrisori ale lui Lucian Blaga către Basil Munteanu, cea de-a doua prezintă cu veridicitate pe marele poet și filozof, evocînd, în același timp, cu nostalgie amintirea omului și prietenului din deceniul al patrulea.

MIRCEA HANDOCA

HERTHA PEREZ

Ipostaze ale personajului în roman

Iași, Editura Junimea, 1979, 275 p.

În contextul apreciabilului număr de apariții editoriale de la noi, care vizează cu predilecție probleme de teorie a prozei și de sociologie literară, cartea profesoarei ieșene Hertha Perez, *Ipostaze ale personajului în roman* (Iași, Editura Junimea, 1979), se situează organic, prin obiect și utilitate, alături de cîteva remarcabile contribuții ce vădesc tendința de a dezbate principalele avataruri de structură și de semnificație prin care a trecut, mai cu seamă în epoca modernă, una din-

tre componentele de bază ale textului literar narativ: *personajul* (Marian Popa, *Homo fictus*, București, Editura pentru literatură, 1968; Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, traducere de Al. George, București, Editura Univers, 1976; Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Editura Minerva, 1979).

Năzuind să fie ceea ce însăși autoarea numește „un tablou al literaturii, din perspectiva mutațiilor suferite de personaj" (p. X), cartea Herthei Perez se situează, prin însuși obiectul prim al investigării, în punctele de tangență ale sociologiei literaturii, istoriei literare comparate și teoriei prozei, întreaga structură a volumului atestînd necesitatea interdisciplinarității interne a cercetării. Astfel, dimensiunea *sociologică* este precizată încă din *Prefață*: „Pentru a răspunde exigențelor crescînde ale publicului, în funcție de condițiile social-istorice, psihologice și culturale schimbate, romanul s-a transfigurat, s-a adaptat și s-a diversificat mereu, manifestîndu-și, sub o infinitate de forme, propensiunea spre proteism. Odată cu aceasta s-au transfigurat și personajele romanești, tendința permanentă de reproiectare a eroului literar, de adecvare la o nouă generație istorică" (p. IX), ea păstrîndu-se nealterată de-a lungul întregului periplu exegetic *comparatist*, de la prezentarea structurii și semnificației univoce și monovalente a personajului din romanele antichității (*Romanul lui Ninos, Dafnis și Chloe, Etiopica* ș.a.) pînă la complexitatea și polifuncționalitatea eroului din romanul modern al secolului nostru (din creații ca *În căutarea timpului pierdut, Procesul, Omul fără însușiri, Moartea lui Vergiliu, Doctor Faustus, Toba de tinichea, Scrinul negru, Moromeții* ș.a.). În aceeași *Prefață*, operînd o reducție ce relevă în același timp caracterul *istorist* al cercetării, Hertha Perez constată că „istoria romanului nu e altceva decît istoria personajelor sale" (p. VII), afirmație ce se transformă pe parcurs într-o adevărată viziune metodologică de tip comparatist, deoarece, după cum atestă cu prisosință fiecare dintre cele cinci capitole ale cărții (*Întronarea personajului, Expansiunea personalității umane, Efortul spre imposibil, Cultul preciziei* și *Eroul problematic și problematica eroului*), principalele metamorfozări ale personajului romanesc s-au petrecut, nu întîmplător, tocmai în perioade de mare tensiune din punct de vedere social și estetic.

Bogatele „disecții" operate de Hertha Perez confirmă ideea că istoria romanului este implicit (fenomenul poate fi extrapolat prozei culte în genere!) istoria personajului literar de la *schemă* și *convenție* (în prozele antichității, în cele cavalerești ale evului mediu și în cele satirico-picarești ale Renașterii) la *individualitate* (începînd mai ales din epoca luminilor, primele semne ale *modernității* putînd fi deja identificate în dubla structură Don Quijote—Sancho Panza). Astfel, volumul *Ipostaze ale personajului în roman*, fără a avea pretenția exhaustivității, dobîndește semnificația unui mic tratat cu valențe de inițiere în ce privește evoluția personajului literar universal, exemplele selectate și comentate de autoare aparținînd, de cele mai multe ori, unor creații de vîrf ale literaturii lumii. Comentariile asupra unor *individualități* ca Don Quijote (p. 23—28), Tom Jones (p. 62—64), Wilhelm Meister (p. 64—72), Werther (p. 74—79), Tristram Shandy (p. 79—83), Adolphe (p. 109—111), Evgheni Oneghin (p. 120—122), Julien Sorel (p. 152—155), Emma Bovary (p. 156—158), Dinu Păturică (p. 162—163), Jenny Treibel (p. 165—166), Rebecca Sharp (p. 171—172),

Heinrich Lee (p. 177—178), Ulrich (p. 196—199), Josef K. și K. (p. 208—212), Hans Castorp (p. 226—228), Leopold Bloom (p. 236—238), Ioanide (p. 241—245), Ilie Moromete (p. 245—248) și alții, se înscriu, în paginile cărții, ca valoroase și utile *portrete sintetizatoare* ce argumentează în sine întreaga evoluție a *viziunii despre personaj și rolul său în contextul narativ* de-a lungul cîtorva veacuri.

Pentru Hertha Perez, istoria personajului înseamnă și o firească evoluție tipologică de la simplu la complex, de la univoc la plurivoc, de la „figură" la „caracter", dezvoltare ce corespunde unei indubitabile realități. Utilizarea termenului de *caracter* pentru personajul complex al romanului modern stîrnește însă, după opinia noastră, o anumită neclaritate, deoarece *caracterul* este, prin tradiție, legat de *puritatea* și *unitatea* promovate de esteticile clasicizante. Astfel, de pildă, un Harpagon sau un Tartuffe trebuie considerați *caractere* tocmai datorită profilului lor *univoc* și *generalizator*, în timp ce, prin comparație, un Felix Grandet sau un Costache Giurgiuveanu — prin condiționarea psihologică și social-istorică mai pronunțată — sînt *tipuri*, în deplină conformitate cu afirmațiile lui Fr. Engels din celebra-i *Scrisoare către Margaret Harkness*.

În paginile cărții *Ipostaze ale personajului în roman* se observă o pondere mai mare acordată literaturii germane, fenomen datorat desigur lecturilor și preocupărilor de bază ale autoarei, fapt ce explică într-un fel și atenția mai scăzută acordată unor aspecte privind romanul rus, precum și cel nord- și sud-american. În acest sens, am remarca faptul că devine totuși greu de înțeles eludarea contribuției substanțiale pe care a adus-o un scriitor ca Dostoievski, menționat doar sporadic în cartea ce constituie obiectul atenției noastre. Or, însăși Hertha Perez constată pe bună dreptate că, în cuprinsul realismului secolului al XIX-lea, s-a produs „o înnoire estetică, structurală", că a apărut „un nou mod de abordare artistică a realității exterioare și lăuntrice" (p. 136), omițînd însă să dezbată tocmai noutatea pe care Dostoievski a adus-o cu privire la locul și rolul personajului ca element constitutiv al substanței narative în romanul modern, fenomen des menționat de exegeza actuală de la noi și din străinătate (cf. Liviu Petrescu, *Dostoievski*, Cluj, Editura Dacia, 1971 ; Jean Perrot, *La machine du roman dostoievskien*, în *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, Seuil, nr. 13, 1973, p. 55—75 ; Alfred Heinrich, *Tentația absolutului. Personaj și compoziție în opera lui Dostoievski*, Timișoara, Editura Facla, 1973).

Neîndoios, una dintre calitățile fundamentale ale volumului Herthei Perez constă în rigoarea științifică cu care autoarea corelează diversele avataruri ale personajului literar cu viziuni estetice proprii epocii sau curentului literar ce au produs o creație sau alta. De aceea, extrem de prețioase sînt și mențiunile cu privire la funcționalitatea unor texte teoretice asupra romanului, care chiar dacă nu au avut intenții și efecte normative pentru scriitori, au contribuit totuși, în timp, la sporirea interesului față de produsele romanești, așa cum au fost lucrări ca *Traité de l'origine des romans* (1670) al lui Pierre-Daniel Huet, *Versuch über den Roman* (1774) al lui Friedrich von Blanckenburg sau *Die Kunst der deutschen Prosa* (1837) a lui Theodor Mundt.

Ipostaze ale personajului în roman, prin însăși structura ei de amplă sinteză exegetică, ca și prin caracterul deconvingătoare pledoarie în favoarea ideii că romanul nu s-a putut nicio-

dată și nici nu se va putea dispensa de existența personajului (ca simbol al umanității în genere), se înscrie astfel în rîndul cercetărilor meritorii ale comparatismului românesc actual.

CORNELIU NISTOR

SILVIA TOMUȘ

Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 224 p.

Această a doua monografie *Ionel Teodoreanu* se deosebește de prima, aceea a lui Nicolae Ciobanu, apărută în 1970, înainte de toate, prin ordonarea diferită a materiei. Viața și opera scriitorului nu sînt tratate, în cuprinsul ei, separat, ci urmărite paralel. Metoda se dovedește eficace, întrucît proza lui Ionel Teodoreanu, fără a fi o directă proiecție autobiografică, este în cea mai mare parte rezultatul transfigurării lirice a experiențelor de viață parcurse de autor și, în același timp, se resimte vizibil de pe urma permanentelor lupte ale scriitorului cu propriul temperament, de pe urma eforturilor sale de a satisface exigențele criticilor, care căutau să-l îndrume spre creația obiectivă.

Cu toate că vine după o altă monografie, conștiincios documentată, cartea Silviei Tomuș aduce numeroase contribuții bio-bibliografice noi și de calitate. Ca urmare a unor minuțioase cercetări de arhivă, întreprinse la Arhivele Statului din Iași, Biblioteca Centrală de Stat din București, Muzeul de literatură al Moldovei, autoarea noii monografii este în măsură să comunice date încă neutilizate de istoriografia literară, să rectifice o seamă de inexactități strecurate în studiile despre Ionel Teodoreanu. Confruntînd, bunăoară, relatările despre personajul central din *La Medeleni*, utilizate de către toți biografii ca autoconfesii ale autorului, valabile documentar, cu situația școlară efectivă a lui Ionel Teodoreanu, așa cum se reflectă ea în anuarele liceului și cum o prezintă unii foști colegi, Silvia Tomuș constată că „lucrurile nu stau tocmai așa" cum se arată în roman, și subliniază, cum o va face și cu alte ocazii, pe parcursul monografiei, că biografia personajelor nu o reproduce *tale quale* pe aceea a scriitorului, chiar dacă el s-a autoportretizat în cîte unele. În capitolul consacrat începuturilor literare este corectată o eroare a lui N. Ciobanu, care, în monografia citată, consideră povestirea *Casa păpușilor* un fragment din *La Medeleni*. Demnă de reținut e și observația, întemeiată pe o destăinuire indirectă, rămasă în manuscris, că, departe de a fi fost lipsit de orice spirit autocritic, cum s-a susținut, Ionel Teodoreanu a avut momente cînd era „pe deplin conștient de impasul în care se afla". Interesante sînt, deși puține, dezvăluirile privind cariera de avocat a scriitorului. Fără a comunica știri cu totul noi, paginile din monografie rezervate relațiilor lui Ionel Teodoreanu cu Garabet Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Demostene Botez, Al. Philippide, G. Topîrceanu și alți scriitori sînt de natură a lumina zone mai puțin cunoscute ale personalității prozatorului și a-l situa cît mai exact în ambianța literară a perioadei interbelice. Dar cea mai prețioasă contribuție de ordin documentar se găsește în capitolul *Interludiu*, ce înfățișează activitatea depusă de Ionel Teodoreanu, din 1930 pînă în 1933, ca director al Teatrului Național din Iași, activitate neconsemnată pînă acum de către nici un cercetător. Grație investigațiilor efectuate de Silvia Tomuș, aflăm că autorul *Medelenilor* a înțeles să-și îndeplinească mandatul

cu o seriozitate exemplară, cu deplină responsabilitate, fapt atestat, bunăoară, de adresele înaintate de scriitor autorităților în scopul asigurării unor condiții optime de funcționare a teatrului, ca și de numeroasele procese-verbale și „foi calificative" — cîteva reproduse în anexă — în care directorul de teatru formulează foarte substanțiale și bine gîndite observații asupra calităților și scăderilor unor actori. Un deosebit merit al cărții rezidă în prezentarea unor texte literare inedite, precum *Întoarcerea în lut* (alt titlu: *Poarta lutului)*, scriere cu caracter voalat autobiografic, sau editate de către Silvia Tomuș însăși, în speță romanul *Să vie Bazarcă!*, apărut în 1971 în Editura Dacia, roman caracterizat ca fiind „un spectacol de adio; nu cel mai izbutit, dar recapitulînd în multe privințe pe cele foarte frumoase ale altor ani".

Spiritul de rigoare științifică ce prezidează la reconstituirea biografiei este propriu și capitolelor în care e cercetată opera prozatorului. Monografia rezumă succint fiecare carte, îi descrie structura specifică, stabilește filiații, înregistrează ecourile ei în critică, confruntă aprecierile comentatorilor între ele și pe toate la un loc cu opiniile autoarei, nu o dată amendînd anumite observații și judecăți, chiar dintre cele emise de personalități de mare prestigiu. Nu este întemeiată, de pildă, — observă Silvia Tomuș — impresia lui Ibrăileanu și Ralea că *La Medeleni* ar reflecta un întreg climat social („viața burgheză", „marea burghezie rurală de dincoace de Milcov"), nici observația lui Perpessicius care cedează unei prejudecăți atunci cînd consideră inoportună intercalarea în roman a proiectului de roman al lui Dan Deleanu, neținînd seama de faptul că procedeul tocmai fusese încetățenit de André Gide și Georges Duhamel. În pronunțarea judecăților de valoare, exegeta procedează în permanență cu pondere, nelăsîndu-se furată de entuziasme nesupravegheate, dar avînd grijă să aprecieze la dreapta valoare tot ce constituie merit în proza atît de vastă și inegală a lui Ionel Teodoreanu. Judecățile sînt validate, de regulă, prin analize pertinente, chiar dacă nu întotdeauna prea minuțioase. Ele confirmă ierarhizarea consacrată, situînd pe treapta de sus a scării de valori trilogia *La Medeleni* și scrierile cu caracter memorialistic *(În casa bunicilor, Întoarcerea în timp, Masa umbrelor)* și acordînd celorlalte romane doar valoarea unor experiențe („căutări, variațiuni"), nu fără a le recunoaște o seamă de calități de ordin compozițional și stilistic. Dacă această ierarhizare internă, această situare valorică a romanelor lui Teodoreanu în raport cu cel mai izbutit dintre ele, *La Medeleni*, s-ar conjuga cu o judecată globală, care să stabilească mai precis decît se face în ultimul capitol locul ierarhic al scriitorului în ansamblul epicii românești, cartea ar da o și mai edificatoare idee despre un autor foarte gustat pe vremuri de un anume public, iar astăzi întrucîtva depreciat.

Realizînd o prezentare completă a vieții și operei lui Ionel Teodoreanu, nu, desigur, în sensul epuizării tuturor surselor de informație și caracterizare, dar în acela al însumării tuturor datelor și observațiilor esențiale, edificatoare, cartea Silviei Tomuș se încadrează perfect în ceea ce se înțelege prin *monografie* în accepția riguroasă a termenului. Ea mediază efectiv cunoașterea vieții și operei unuia dintre reprezentanții de frunte ai prozei românești din perioada interbelică, oferă o imagine exactă a scriitorului. În consecință, profesorii și elevii o pot consulta cu profit pentru întregirea culturii lor literare. Prezența bibliogra-

fiei operei lui Ionel Teodoreanu, urmată de bibliografia critică, sporește utilitatea monografiei.

DUMITRU MICU

FLOREA ALEXANDRU
Antologie de folclor dobrogean
Introducere și texte selectate
Constanța, 1980, 311 p.

A culege și publica literatură folclorică are, astăzi, fără îndoială, alt înțeles și alt scop decît cu 5—6 decenii în urmă, cînd marii noștri cărturari și poeți o făceau. Ovid Densusianu, de pildă, antologa pentru a pune în valoare geniul poetic popular[1], iar Lucian Blaga selecta lirică populară pentru a-și ilustra argumentele teoretice în studiul său *Despre dor*[2] sau, pur și simplu, pentru a-și satisface nevoia de frumos poetic, privit de la înălțimea poetului care era.

Astăzi culegem folclor cu alte griji și alte scopuri. Dată fiind dinamica vieții rurale românești actuale, cu modificările ei profunde determinate de contactul tot mai permanent și mai strîns cu orașul, vetrele folclorice nu mai au răgazul unei îndelungi „gestații" a creației populare ; selecția evenimentului zilnic nu se mai poate face cu ușurință în condițiile influențelor „culturii majore", care „asaltează" cultura tradițională pe toate căile ultramoderne de informație : presă, radio, televiziune etc. Individul de la sate, care tinde tot mai mult să-și „urbanizeze" viața (modul de trai, de a gîndi, de a simți), va reveni din ce în ce mai puțin asupra temelor tradiționale, de vreme ce el este chemat tot mai insistent să-și asimileze o cultură nouă pentru a cărei receptare devine tot mai apt. În aceste condiții, categorii tematice masive, cum ar fi cele ale cîntecelor de sărăcie și de revoltă împotriva asupririi, de haiducie, de înstrăinare și proletarizare, de jale și noroc, ies din sfera sensibilității folclorice, fiind dislocate de altele noi. S-ar părea, deci, că, cel puțin în fața unor texte făcînd parte din categoriile enumerate mai sus, cercetătorul are aceeași atitudine ca în fața unor opere literare definitive.

Aceasta pare să fie și convingerea profesorului Florea Alexandru, care a publicat la Constanța[3] o *Antologie de folclor dobrogean* și care precizează în *Introducere* că „acum, cînd satul românesc nu mai trăiește o viață culturală exclusiv folcloristică (corect : folclorică — s.n.), filonul artistic tradițional nu mai are aceleași mijloace de perpetuare ca în trecut. De aceea, cunoașterea, păstrarea și valorificarea lui este, înainte de toate, o îndatorire patriotică și nu mai trebuie demonstrat că, pe această linie, un rol important îi revine și școlii, slujitorilor ei" (p. 10).

Cartea are două puncte nodale care o fac interesantă : antologia propriu-zisă și o *Introducere* de 40 de pagini,

[1] Vezi : *Flori alese din cîntecele poporului*, 1920, în vol. Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară și alte studii*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 93—227.

[2] Vezi : *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, p. 218—222 și, mai ales, *Antologie de poezie populară*, Editura pentru literatură, București, 1966.

[3] Lucrarea apare sub egida Inspectoratului școlar județean, a Casei corpului didactic din Constanța și a filialei din Constanța a Societății de științe filologice din R.S.R.

de fapt un mic studiu sintetic asupra zonei folclorice dobrogene. După o scurtă privire istorică asupra Dobrogei, în care se demonstrează, făcîndu-se apel la descoperirile arheologice, existența unei bogate culturi autohtone de origine traco-getică, autorul este preocupat să sublinieze specificul folcloric dobrogean, văzut însă ca parte componentă a unității spirituale românești. Această unitate este văzută în primul rînd în relațiile strînse ale folclorului dobrogean cu folclorul din celelalte provincii românești, relații favorizate de transhumanță, de infiltrarea bejenarilor din Țara Românească și Moldova, care s-au și stabilit, la răstimpuri, între Dunăre și mare.

Introducerea profesorului Florea Alexandru se referă la folclorul obiceiurilor (colindele, plugul, sorcova, cîntecele de stea, lăzărelul, caloianul, paparuda, drăgaica, udatul mireselor, mocanii, teatrul popular, nunta, ceremonialul morții etc.), pe care-l descrie în diversitatea și specificitatea lui, insistînd asupra dinamicii actuale a acestor obiceiuri.

În subcapitole separate sînt descrise genul epic și genul liric, autorul oprindu-se asupra *vieții* unor teme de baladă ca *Păunașul codrilor, Ilincuța Șandrului, Chira Chiralina, Tudor Tudoraș, Ghiță Cătănuță, Sava Enciu Sabienciu, Miorița,* sau de legendă *(Cuza-Vodă, Povestea florii soarelui),* care sînt înfățișate comparativ, în ceea ce au ele caracteristic sau comun cu temele similare din restul țării.

Dacă epica are o circulație tot mai restrînsă, lirica, gen mai mobil și mai adaptabil, înregistrează înnoirea tipologică a motivelor, adeseori prin suprapunerea mai multor produse lirice, diferite tematic și ca specie.

În sfîrșit, *Introducerea* se oprește asupra valorificării folclorului dobrogean, insistînd în mod deosebit asupra valențelor lui educative, de unde necesitatea de a-l folosi în școală. Sînt, de aceea, cu totul prețioase și binevenite considerațiile metodico-didactice pe care autorul le face la paginile 36—40, ele echivalînd cu o contribuție valoroasă de didactică modernă în abordarea folclorului.

Antologia cuprinde 33 de balade, 10 texte de cîntece ale sărbătorilor tradiționale, 17 texte aparținînd genului epic în proză și cuprinzînd amintiri, povestiri și legende, și 17 texte lirice de doină și cîntec nou.

Folosind drept surse ale textelor antologate culegeri, colecții, publicații periodice — între care s-ar cuveni amintite cel puțin două: *O călătorie în Dobrogea* a lui Teodor T. Burada și *Analele Dobrogei* — care cuprind folclor dobrogean cules de-a lungul unui secol întreg (1880—1980), antologia profesorului Florea Alexandru oferă pe de o parte imaginea folclorului dobrogean văzut în dinamica evoluției sale din ultimul veac, iar pe de altă parte imaginea lui spațială, informatorii și localitățile cercetate de folcloriști acoperind aproximativ în totalitate teritoriul dintre Dunăre și Marea Neagră.

Pe lîngă indicele izvoarelor textelor, care cuprinde și date privind informatorii și localitățile anchetate, dar care, credem, ar fi fost mai utile dacă ar fi apărut imediat sub textul antologat — cartea conține un minim, dar util glosar, absolut necesar pentru o zonă caracterizată prin atîtea interferențe lingvistice.

Din cele spuse ar putea rezulta că *Antologia de folclor dobrogean* se adresează exclusiv cadrelor didactice; ea stă totuși la îndemîna unei categorii mai largi a celor interesați de folclor, începînd cu elevi și studenți, pînă la specialiști și formații artistice de amatori. Antologia merită să fie consultată, cu atît mai mult, cu cît este rezul-

tatul unei riguroase selecții la baza căreia se află în primul rînd criteriul estetic.

A. GH. OLTEANU

Romanische Volksbücher

Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von FELIX KARLINGER unter Mitarbeit von IRMGARD LACKNER, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1978, 350 p.

Realizat, în colaborare, de profesorul Felix Karlinger, de la Universitatea din Salzburg, binecunoscut specialist în folclorul și literaturile vechi romanice [1], și de dr. Irmgard Lackner, docent la aceeași Universitate, volumul consacrat cărților populare romanice, într-o prestigioasă colecție din R. F. Germania (Texte zur Forschung), este o lucrare de mare interes și de mare utilitate. Una din cauzele interesului actual pentru studiul cărților populare, căreia i se datorează în definitiv și apariția acestei lucrări, este lămurită în interesantul studiu introductiv *(Einleitung)* al profesorului Karlinger: păstrînd un nucleu identic, un fond epic și moral care se regăsește, cu toate transformările suferite, în toate limbile în care au fost traduse sau adaptate, aceste cărți populare permit urmărirea, compararea și studierea gustului public, a mentalităților colective, în diferite locuri și la diferite epoci. Discutînd însăși noțiunea de „carte populară" (Volksbuch), care nu este identică cu „livre de colportage" a francezilor și cu atît mai puțin cu „popular books" sau „popular novel" a anglo-saxonilor, autorul pune în evidență atît fondul comun al noțiunii, cît și aspectele particulare pe care le îmbracă în fiecare limbă și în fiecare cultură: în literatura germană, unde noțiunea capătă un colorit romantic, în culturile vest-romanice, unde ea se situează la periferia literaturii și chiar a culturii, într-un spațiu ocupat azi de benzile desenate, sau în cea română, unde are un statut special. Aici, datorită faptului că tiparul era rezervat cărții religioase și juridice pînă spre sfîrșitul sec. al XVII-lea (și nu din cauza analfabetismului, cum presupune autorul la p. 4, căci analfabetismul poate încuraja doar producțiile orale, nu răspîndirea în manuscris a unor texte cărora tiparul le era inaccesibil), aceste cărți au circulat în copii manuscrise, permițînd fiecărui copist liberul exercițiu al preferințelor sale, tăind, adăugînd sau modificînd conform gustului său, care-l reprezenta pe cel al publicului; apoi, în societatea românească din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, rurală și conservatoare, aceste texte au însemnat, în mare măsură, pentru păturile de jos, literatura de ficțiune, domeniul imaginarului și al gratuitului, adică „beletristica".

Volumul selectează patru texte dintre cele mai cunoscute, care se regăsesc în toate limbile romanice europene: *Varlaam și Ioasaf*, *Istoria frumoasei Magelona*, *Genoveva* și *Bertoldo*. Cele patru texte au o proveniență diversă, atît cît poate fi reconstituită astăzi: *Varlaam și Ioasaf* este o veche legendă a lui Budha, tradusă și transformată într-un mediu creștin, din Siria probabil, *Istoria frumoasei Magelona* este de origine franceză (copii manuscrise și texte imprimate în limba franceză sînt cunoscute încă din sec. al XV-lea), *Genoveva* pare a fi de origine germanică, prelucrată după un subiect francez (cel mai vechi text cunoscut e *Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall*, dar nu-

[1] Autor al unei fundamentale *Einführung in die romanische Volksliteratur*, München, 1969.

meroase alte legende au contribuit la înfățișarea cunoscută azi a textului), iar *Bertoldo* descinde din cartea italianului Giulio Cesare Croce, din 1608, după un motiv care circula dinainte în Europa. Fiecare dintre aceste cărți este prezentată printr-o introducere istorică, foarte densă și bine informată ; autorii nu se mulțumesc să adune și să selecteze datele esențiale ale istoriei fiecărui text, ci avansează în unele cazuri opinii originale, cum este cazul cu îndoiala manifestată față de originea sanscrită a romanului *Varlaam și Ioasaf* (p. 25, presupunîndu-se izvorul său într-un martirologiu creștin al sf. Varlaam), sau datele suplimentare despre larga circulație a romanului lui Bertoldo în spațiul european (p. 224—243). Aceste introduceri istorice sînt urmate de fragmente din cele patru cărți populare, date în limbile originale (provensală, franceză, catalană, spaniolă, portugheză, retoromană, italiană și română) și în traducere germană, foarte exactă și nuanțată (traduceri la care au colaborat numeroși tineri specialiști, formați, în majoritate, la școala prof. Karlinger : Angela Birner, Ulrike Wiplinger, Elisabeth Zacherl, R. Werner), cu note și explicații strict necesare. Prin bogăția, acuratețea editării și precizia traducerii, această antologie, care oferă peste cincizeci de pagini de text la fiecare din cele patru cărți populare, este un excelent auxiliar pentru studiul limbilor respective. Asemănătoare, prin preocupări, cărților clasice ale lui Gaster și Cartojan, pe care le și citează foarte des (volumul însuși este închinat de autori memoriei savanților români, N. Cartojan și N. Condeescu), lucrarea este utilă nu numai cercetătorilor occidentali, ci și celor români, a căror informație pentru domeniul occidental o îmbogățește considerabil.

MIRCEA ANGHELESCU

NOTE

ION COTEANU

Originile limbii române

București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, 67 p.

Interesul pentru istoria limbii române a devenit, în vremea din urmă, surprinzător de larg. „Surprinzător" pentru că este vorba de o disciplină riguroasă, dificilă, care folosește un volum uriaș de material divers, care cere o pregătire îndelungată și care duce, în cele din urmă, la rezultate lipsite de spectaculos. Dacă totuși acest interes public a devenit evident (revistele de cultură îl reflectă aproape periodic), el se explică, probabil, prin raportarea la preocupările mai largi de istorie care au dus, într-adevăr, în ultimele decenii, la concluzii interesante. Ceea ce se uită însă, uneori, este că între istoria socială a unui popor și istoria limbii sale legătura nu este totdeauna directă, cauzală.

În acest context, lucrarea academicianului Ion Coteanu este binevenită, nu numai pentru că răspunde interesului menționat (dealtfel aflăm din „Cuvîntul înainte" al autorului că ea „se adresează cititorilor cultivați care nu sînt însă lingviști" — p. 7), ci și pentru că procedează la un examen competent al principalelor probleme care se ridică în fața celui doritor de a se familiariza cu istoria limbii române și anume cu perioada dificilă ca obiect și metodă — aceea a începuturilor, a „originilor".

Excursul de istorie propriu-zisă din primul capitol, intitulat „Două lumi în conflict", trasează conturul ariei de formare a poporului român, cu mențiuni foarte importante atît despre populația autohtonă traco-dacă (de exemplu : „dacii apar ca sedentari cu

vechi tradiții de cultură orală" — p. 10 ; „Unirea se dovedea și acum necesară pentru securitatea tuturor dacilor" — p. 11 ; „în a doua parte a agitatului veac al III-lea e.n., în Dacia romană, avem de-a face cu o populație care nu mai prezintă caracteristicile vieții de trib, nici pe acelea ale reuniunii de triburi, pe care le depășise încă din al doilea stat dac" — p. 14), cît și despre condițiile social-politice ale întregului teritoriu romanizat, condiții care duc la concluzia „continuității" de limbă pe teritoriul Daciei latine.

Trecerea către cel de-al doilea capitol, „Adoptarea limbii latine de societatea daco-romană", se face astfel în mod firesc. Se găsesc aici descrieri sistematice ale unor fenomene sigure, atestate, care pot da seama deopotrivă de elementele traco-dace prezente și continuate în limba română, ca și de trecerea către noul idiom romanic ce începea să se vorbească pe teritoriul Daciei. Premisa propusă de autor că „dacii au învățat limba romanilor, și nu invers, premisă întemeiată pe studiul caracteristicilor limbii române" (p. 28) este singura valabilă pentru explicarea unor fenomene fonetice, morfo-sintactice și semantice.

Am folosit nu întîmplător, mai înainte, adjectivul „competent" pentru a caracteriza modul de analiză al profesorului Ion Coteanu în lucrarea de care ne ocupăm aici. Ele se dovedesc pe deplin întemeiate în capitolul cel mai larg, intitulat „Cum arăta limba română către sfîrșitul secolului al III-lea și începutul secolului al IV-lea. Pornind numai de la fenomene lingvistice atestate în scrieri latinești tîrzii și în inscripții, autorul ajunge la cîteva particularități precise de sistem, dispuse în subcapitolele : *Apariția unor sunete noi, O nouă înfățișare a cuvintelor, Noi forme gramaticale, Schimbări la substantive și adjective, Schimbări mai importante la verbe.*

Continuînd o metodă tradițională în lingvistica românească, pe care I. Coteanu însuși a practicat-o într-o lucrare anterioară (cf. *Stilistica funcțională a limbii române*, 1973, capitolul „O dominantă a liricii populare : dorul"), metodă pe care am putea-o numi „monografie semantică", autorul oferă cu „Torna, torna, frate" și „Țară, rumîn, rumînie" (*nota bene* : este vorba despre substantivul comun *rumîn*), două interesante capitole privind semnificațiile sociale cu consecințe lingvistice ale acestor expresii mult comentate în lucrările referitoare la istoria limbii române.

Între aceste două tratări de amănunt, un capitol intitulat „A doua romanizare" subliniază o concluzie — singura plauzibilă — la comentarea situației limbii române după influența slavă din secolele VI—VII : „Dacă Dacia ar fi fost slavizată, slavizată ar fi rămas pînă astăzi. Prin urmare, din punct de vedere logic și istoric numai soluția unei a doua romanizări dinlăuntru este verosimilă" (p. 57).

O încheiere sintetică și o bibliografie a principalelor lucrări istorice și lingvistice care pot forma platforma unui studiu sistematic al istoriei limbii române întregesc lucrarea.

Deși are dimensiunile unei broșuri (sau, poate, tocmai de aceea !), studiul academicianului Ion Coteanu impresionează, fără îndoială, pe cititor. Expunerea clară și înlănțuirea logică a argumentelor îi asigură nu numai rigoarea, ci și accesibilitatea.

Ținînd seama și de interesul lărgit al publicului pentru problemele de istorie a limbii, pe care l-am subliniat de la început, această lucrare este cît se poate de oportună în peisajul cultural actual.

CEZAR TABARCEA

ION HELIADE RĂDULESCU
Gramatica românească.
Ediție și studiu de
VALERIA GUȚU ROMALO
București, Editura Eminescu, 1980, 560 p.

După 152 de ani de la apariția *Gramaticii românești* a lui I. H. Rădulescu, Editura Eminescu realizează o nouă ediție cu texte paralele (ediție princeps și ediție 1980), îngrijită de Valeria Guțu Romalo. Profesorii de limba română au astfel posibilitatea să-și pregătească lecția referitoare la Prefața *Gramaticii românești* după o ediție științifică, să-i familiarizeze pe elevi cu vechile noastre texte tipărite cu litere chirilice. Autoarea precizează în nota de la p. 537 : „Ediția transpune în caractere latine versiunea chirilică originală, păstrînd (orto)grafia textului. Pentru transliterare au fost utilizate semnele grafice cunoscute, la care s-au adăugat cîteva derivate din acestea în vederea redării particularităților de scriere a textului original". Pentru a ușura activitatea profesorilor tineri, care n-au urmat în facultate un curs de slavă veche, Valeria Guțu Romalo reproduce *Prefața* la *Gramatica românească* în transcriere interpretativă (p. 541—557).

Gramatica cuprinde cinci părți : I. *Ce este gramatica și în cîte se împarte ? ; Părțile cuvîntului ;* II. *Sintacs, Analisul grămăticesc ;* III. *Construcție ;* IV. *Propoziții, Analisul loghicesc ;* V. *Ortografie*, fiind precedată de o „Dedicație adresată marelui vornic Gheorghe Golescu și profesorilor școlilor naționale din București" (se menționează sprijinul primit din partea Soțietății literare și al membrilor ei), și de o *Prefață* care sintetizează ideile despre limbă ale autorului.

Concepută sub forma unui dialog pe care autorul îl angajează cu un presupus cititor retrograd, *Prefața* însereză idei dintre cele mai progresiste. Făcînd dovada unei concepții înaintate despre limbă, definită ca „mijlocul prin care ne arătăm ideile și cugetările noastre", Heliade Rădulescu înțelege locul privilegiat al lexicului în structura limbii : „acela ce cunoaște și știe mai multe lucruri, a aceluia limbă este mai bogată de vorbe și mai plăcută".

În atenția autorului stau două probleme : *Ortografia* și *Căile de îmbogățire ale limbii literare. Necesitatea* stabilirii unei ortografii este motivată cu argumente convingătoare : „meșteșugul scrierii este aflat ca să ne înțelegem și cu cei ce nu sînt de față cu noi", dar „scrierea cea nedesăvîrșită a pricinuit confuzie și neînțelegere".

I. H. Rădulescu respinge principiul etimologic preconizat de reprezentanții Școlii ardelene, propunînd *adoptarea principiului fonetic în ortografie.* O scurtă incursiune în istoria scrierii europene — romanii (Cicero și Virgiliu) „scriau cum pronunțiau" — îi permite să-și susțină punctul de vedere : „Așa dară, pentru ce nu scrim *(scriem* — n.n.) după cum pronunțiem, cînd scrim pentru cei care trăiesc, iar nu pentru cei morți ?" (p. 548). Heliade reduce numărul slovelor în scrierea limbii române de la 43 la la 34, „și nu 28, cum se afirmă de obicei, și nici 30" (*Studiu*, p. 470).

În ceea ce privește vocabularul, văzut ca parte esențială a sistemului limbii, supus unui permanent proces de înnoire, Heliade Rădulescu întrevede două posibilități de îmbogățire :

1. Să-și făurească singură termenii de care are nevoie, apelînd la procedeul formării cuvintelor prin derivare (condamnă însă excesele : *cuvintelnic, nempărțit, cuvintelnică* etc.) ;

2. Să se împrumute de la alte popoare „mai înaintate în științe", așa cum grecii au împrumutat de la feni-

cieni și romanii de la greci : „românii pot împrumuta din limba latină ca de la maica noastră și de la surorile limbii române".

Gramatica românească reprezintă un moment important în procesul cristalizării limbii române literare. Noua ediție realizată la un înalt nivel științific de Valeria Guțu Romalo poate fi considerată drept omagiu adus autorului profesor, demn urmaș al lui Gh. Lazăr la Școala de la Sf. Sava, întemeiată cu trei veacuri în urmă.

RUXANDRA OLTEANU

NAE ANTONESCU

Scriitori uitați

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 327 p.

Un act de justiție literară reprezintă volumul pe care harnicul cercetător care este prof. Nae Antonescu îl publică, readucînd în arena istoriei culturii noastre autori uitați, unii cu o activitate literară remarcabilă.

N. Antonescu s-a făcut cunoscut prin articole de istorie literară și de critică încă din anii ultimului război, în publicații ardelene mai ales ; a urmat apoi o lungă tăcere și retragerea sa ca simplu dascăl de școală generală în satul Terebești, din jurul Sătmarului milenar, locul lui de baștină, unde și-a făcut, de-a lungul anilor, o bogată bibliotecă, mai ales cu revistele literare interbelice, fiind poate cel mai bun cunoscător al lor, despre unele publicînd mici monografii, paralel cu numeroase studii și articole, cronici și interviuri importante. Cartea lui recentă este, așadar, rezultatul unei îndelungate cercetări asupra mișcării literare de ansamblu din perioada interbelică în primul rînd, avînd la îndemînă sursa documentară, indispensabilă, a revistelor noastre literare, atît de multe și de bogate atunci.

Volumul conține 19 studii consacrate scriitorilor numiți de autor cu dreptate, *uitați*, pentru că mulți au dispărut tragic, în plină tinerețe, ca N. Milcu (la 30 de ani), George Boldea (29 ani), Al. Călinescu (30 ani), N. Cantonieru (31 ani), Al. Vianu (33 ani), fratele profesorului nostru Tudor Vianu care ne-a vorbit uneori despre el cu mare tristețe, căci un destin tragic nu i-a permis împlinirea personalității, dotată cu mari însușiri cum reiese din volumul de față ; ca și prietenul nostru comun, poetul Ion Șiugariu, de care ne-am despărțit în vara lui 1944, cu speranța de a ne revedea la terminarea luptelor, 23 August fiind aproape ; în Detașamentul Păuliș am primit vestea tragicului său sfîrșit în Munții Tatra la 1 februarie 1945. Publicase trei volume de versuri, avea doar 31 de ani și multe proiecte literare, căzute atunci în neant.

O altă serie de studii evocă viața și activitatea unor scriitori apreciați în epocă, dar aproape ignorați în ultimele decenii : Eugen Goga, fratele marelui poet de la Ciucea, N. Condiescu, Octav Botez, Mircea Damian, Teodor Murășanu, Ion Chinezu, R. Demetrescu. Fiecare e repus în mediul creației sale și-i sînt subliniate aspectele rezistente ale scrisului și ale activității, în special colaborările la numeroasele reviste din epoca vieții lor. Cu puține excepții, acești *scriitori uitați* au condus reviste literare și au promovat valori durabile ale literaturii noastre interbelice. Mă opresc, în mai bună cunoștință de cauză la paginile consacrate lui I. Șiugariu, George A. Petre și Octav Șuluțiu, scriitori pe care i-am cunoscut, care ne-au sprijinit începuturile muncii noastre de cercetare și colaborările în revistele vremii. Înainte de a-și tipări volumele reprezentative, cîte au apucat să publice, toți

trei s-au afirmat, prin talent și zel, prin pasiune și spirit critic (nota comună a lor) în *Familia*, *Afirmarea*, *Tribuna* lui Agârbiceanu de la Cluj, *Gazeta de vest*, apoi în *Revista fundațiilor regale*, *Gînd românesc* etc. Admirabile calități îi legau, și ele ne-au impresionat și ne-au marcat anii de ucenicie: temeinicia studiului, lecturi susținute, deschidere către literatura lumii, spiritul de independență și judecata sinceră, dreaptă. Vorbim azi mereu de „virtuțile" criticii și ale creației literare; filonul discret, dar profund al *eticii, erudiției și esteticii* a fertilizat atunci conștiința acestor scriitori angajați în edificarea de ansamblu a unei culturi majore interbelice, sacrificați însă în anii războiului în tensiunea efortului de supraviețuire; ei s-au stins tragic în uitare aproape: Șiugariu pe front, Șuluțiu și G. A. Petre ceva mai tîrziu prin anii de după război. Nae Antonescu le recompune profilul și insistă asupra specificului creației fiecăruia, citînd adesea fraze memorabile ale scrisului lor, nu fără ecouri vii în presa vremii. Am fost coleg cu Șiugariu și am salutat tinerește primul său volum de poezii *Trecere prin alba poartă*, sprijinit de Șuluțiu; am colaborat la *Gazeta de vest* al lui G. A. Petre, semnînd cronici literare, ca și la *Tribuna* lui Agârbiceanu; l-am avut profesor pe Șuluțiu, abia întors de la Paris, învățîndu-ne nu numai franceza, ci și cîte ceva din spiritul european al marilor culturi, al marilor scriitori aflați în biblioteca acestui critic erudit, inflexibil, curajos, de mare talent literar, aliat, în fronda teribilistă a anilor 30, al lui Eugen Ionescu, Mircea Eliade, C. Noica etc. Ce intuiție excepțională asupra scrisului tineresc, impresionant prin erudiție și artă al lui Eliade în notele lui Șuluțiu din *Jurnal*, reproduse aici (p. 258—259), pe deplin adeverite acum în lumina creației de excepție a lui Mircea Eliade: „Ce tip prodigios! Are o forță vitală extraordinară... De cîte ori îl întîlnesc — scrie Șuluțiu — mă simt stimulat, îmi vine pofta să lucrez, să scriu, să studiez. E un om care răspîndește în jur energie, nervi. Se dăruiește tot, deși rămîne mereu el și cu sine. Ce proiecte imense are!" — Am citat acest pasaj retrăind dialogul din vara trecută la Paris cu Mircea Eliade și fiind deci martor al împlinirilor sale în mijlocul atîtor elogii ale criticii franceze din ultimii 2—3 ani, cînd am putut citi direct multe cărți, noi ori retipăriri, apărute în librăriile franceze; acasă la el avea pe masă manuscrisul de 5000 de pagini al *Memoriilor* în românește, cînd pregătea pentru tipar ultimul volum al celebrului tratat de *Istorie a credințelor și ideilor religioase* (Le Clézio tocmai publicase în *La Quinzaine littéraire* editorialul său despre scriitorul nostru, cu fraza de început: „Orice carte nouă a d-lui Mircea Eliade este un eveniment în gîndirea Occidentului"). Șuluțiu avea deci intuiția sigură, judecata critică onestă, severă, fără concesii amicale, stilul direct, clar, obiectiv. Șiugariu și G. A. Petre erau structural poeți.

Nu se știe care ar fi fost dimensiunile operei lor, — a tuturor celor incluși în acest frumos volum de evocări judicios cîntărite de Nae Antonescu — dacă ar fi apucat să scrie mai departe. Cert e că ceea ce ei ne-au lăsat, ceea ce se vede în paginile acestui volum justifică efortul unei restituiri necesare. Autorul a făcut-o, cum spune în *Prefață*, admirabil, pe deplin informat, cu discernămînt matur, cu o experiență literară demnă de laudă și cu totală bunăcredință și convingere că istoria nu trebuie să uite valorile spirituale de diferite mărimi, componente ale unei epoci culturale de mare strălucire.

GH. BULGĂR

PELAGHIA POPESCU,
IOAN C. ROMAN

Lecții în spiritul metodelor active

(Cercetări experimentale)
București, Editura didactică și pedagogică, 1980, 266 p.

Cercetarea experimentală se referă la : *metode active în literatura pedagogică antebelică și postbelică, stilul de muncă al profesorilor și elevilor, prezentarea metodologiei de cercetare* și a *sistemului aplicat*. Autorii înfățișează, în final, *rezultatele* (în general și pe discipline școlare) și *argumentele în sprijinul eficienței metodelor active*.

S-a pornit de la ipoteza că aplicarea metodelor active la clasele V—VIIi duce „la ridicarea gradului de instrucție școlară în condițiile menținerii sistemului de învățămînt pe clase, lecții și materii" (p. 74). Procesul de învățămînt presupune organizarea științifică a muncii de învățare, școala fiind privită ca un „mijloc de muncă" efectivă pentru elevi, care, între altele, își vor forma un sistem de deprinderi corespunzător metodelor active și vor folosi instrumente ca : lucrări în afara manualului, culegeri, caiete-memorator pentru matematică, gramatică etc., caiete de muncă independentă. Activizarea elevilor, prioritatea acordată caracterului formativ al lecțiilor, cooperarea și comunicarea între profesor-elevi și între ei sînt foloasele majore ale utilizării metodelor active.

Experimentul a fost organizat de-a lungul mai multor ani, la disciplinele : *limba română, matematică, istorie, biologie, geografie, fizică și chimie*.

În ceea ce privește *limba română*, autorii observă că, în conținutul acestei discipline, se află un ansamblu de activități specifice : *perfecționarea scrierii și citirii, povestirea, recitarea, compunerea, formarea deprinderilor de a alcătui planuri simple și rezumate*, „deprinderi utile elevului în activitatea sa de învățare în general". Cum au realizat, în fapt, autorii „frontul comun" al cadrelor didactice de toate specialitățile, manifestat în vederea perfecționării deprinderii elevilor de a citi și a înțelege ce citesc ? Prin lectura integrală sau pe părți a lecției noi la *toate* obiectele de experiment.

În perioada experimentului s-au introdus : *caietul pentru copierea unor texte scurte, expunerea* (elevilor) în fața clasei, *concursurile, citirea* sau *povestirea* pînă la prima greșeală, *selectarea unei părți de vorbire, folosirea unor cartonașe cu inițiale reprezentînd diferite categorii gramaticale, verificarea citirii pe un text necunoscut și învățarea lecției vechi în clasă*. Elevii care nu realizau lucrarea (tema) corespunzător, privitoare la un capitol, aveau obligația de a-și îndeplini sarcinile ulterior, în final fiindu-le permis să treacă la capitolul următor.

Din experiment se desprinde ideea necesității ca elevii să lucreze efectiv (prin efort propriu) la școală și constatarea că absolvenții de gimnaziu instruiți prin metode active dispun de capacități și deprinderi de muncă intelectuală independentă. Autorii recomandă ca metodele active să se introducă la începutul anului școlar sau în trimestrul al doilea, nu mai tîrziu, deoarece altfel perturbă sistemul de învățare al elevilor. Încă din clasa a V-a, elevii trebuie instruiți, puși în contact cu instrumentele și metodele de lucru ale fiecărei discipline școlare.

Școala de masă, și nu selectivă, gimnaziul și liceul vor da, prin aplicarea metodelor active, oameni bine instruiți sub raport cultural și tehnic-profesional.

CORNELIU VASILE

Taxele poștale achitate anticipat conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/4910 din 1980.

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, locul de muncă (școală, liceu, facultate, institut, bibliotecă etc.) adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F., 1978, p. 271.**

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

17549

***
1981

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţământul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţământului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note,** urmărindu-se în special perfecţionarea învăţământului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. apare, începînd cu anul 1976, în **Buletinul S.S.F.**

i 7549.

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ULG 2014

Limbă și literatură

ian. 2022

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BUCUREȘTI — 1981

32223

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg.-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg.-Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara)

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. III, 1981

Sumar

Limbă și stil

C. FRÂNCU — Vechimea și răspîndirea unei inovații morfologice: verbul *a curge* 331
FR. KIRÁLY — Sinonimia între teorie și „practică" 340
DRAGOȘ MOLDOVANU — Etapele diferențierii stilistice în proza românească veche 349

Limba română de azi

MIOARA AVRAM — Norma lingvistică și actualitatea extralingvistică 372

Teorie, critică, istorie literară

MIHAI ZAMFIR — Cel mai iubit dintre scriitori 378
VIRGIL BULAT — Prima piesă tipărită din teatrul politic și național 381
MIRCEA ANGHELESCU — Petre Ispirescu la o nouă lectură . . 392
VICTOR V. GRECU — Contribuția *Tribunei* la dezvoltarea conștiinței unității naționale românești 396
EUGEN TODORAN — Lucian Blaga. Structurile imaginarului și arta poetică. Analiza textului din perspectivă arhetipală . . . 402
ION BĂLU — Contribuții la biografia lui G. Călinescu 408

Analize de text

B. CAZACU — Aurel Baranga: *Opinia publică*. Procedee lingvistice ale comicului 416
C. CIUCHINDEL — V. Alecsandri: *Despot Vodă* — fragment . . 426

Limba și literatura română peste hotare

GH. BULGĂR — Lucrări recente despre limba și literatura română publicate în Franța 431

Folclor

GRETCHEN BUEHLER — Aspecte ale folclorului literar românesc din America de Nord 435

Didactica modernă

EUGEN NECHILCIUC — Jocul didactic — mijloc de consolidare a cunoștințelor, de formare și dezvoltare a priceperilor și deprinderilor de exprimare corectă 448

Discuții

DOMNIȚA ALEXANDRU — Pentru un dicționar de dificultăți ale românei fundamentale 453
DUMITRU STANCIU — Folclorul literar în manualele școlare . . 457

Recenzii

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Maria Cvasnîi) ; TATIANA SLAMA-CAZACU, *Lecturi de psiholingvistică* (Alexandru Crișan) ; MAGDALENA VULPE, *Subordonarea în frază în daco-româna vorbită* (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu) ; AUREL NICOLESCU, *Analize gramaticale și stilistice*. Antologie, prefață și tabel cronologic de FLORICA DIMITRESCU (Elena Berea-Găgeanu) ; IANCU COLEAȘĂ, *Probleme de gramatică română. Întrebări și răspunsuri* (Gherghina Dumitru) ; *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"*. Ediție de ZAMFIRA MIHAIL și PAUL MIHAIL. Cuvînt înainte de ȘTEFAN ȘTEFĂNESCU (Gh. Chivu) ; EUGEN SIMION, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române* (Mircea Popa) ; MARIANA IONESCU, *Ochiul ciclopului. Tudor Arghezi, prozatorul* (Dumitru Micu) ; ONISIFOR GHIBU, *Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură*. Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de NADIA NICOLESCU. Postfață de MIRCEA ZACIU (I. Hangiu) ; MIRCEA MARTIN, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (Dan C. Mihăilescu) ; ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Mircea Muthu) 466

Note

FLORIN D. POPESCU, *Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri* (Gh. Bulgăr) ; EUGEN BLIDEANU, ION ȘERDEAN, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Citit-scris, citire, compunere* (Corneliu Vasile) ; NICOLAE PAULETI, *Scrieri*. Ediție îngrijită și prefață de IOAN CHINDRIȘ (Ion Buzași) 499

Contents

Language and Style

C. FRÂNCU — The Origin and the Spreading of a Morphological Innovation : the Verb *a curge* 331
FR. KIRÁLY — The Synonymity between the Theory and the "Practice" 340
DRAGOȘ MOLDOVANU — The Stages of the Stylistic Differentiation in the Old Romanian Prose 349

Romanian Language Today

MIOARA AVRAM — The Linguistic Norm and the Extralinguistic Present State 372

Literary Theory, Criticism, History of Literature

MIHAI ZAMFIR — The Most Beloved among the Writers . . . 378
VIRGIL BULAT — The First Printed Play of the Political and National Theatre 381
MIRCEA ANGHELESCU — Petre Ispirescu — a New Reading . . 392
VICTOR V. GRECU — The Contribution of *Tribuna* to the Development of the Consciousness of the Romanian National Unity . . 396
EUGEN TODORAN — Lucian Blaga. The Structures of the Fiction and the Art of Poetry. The Analysis of the Text in an Archetypal Prospect 402
ION BĂLU — Some Contributions to G. Călinescu's Biography . . 408

Text Analyses

B. CAZACU — Aurel Baranga — *Opinia publică*. Linguistic Procedures of the Comic Art 416
C. CIUCHINDEL — V. Alecsandri : *Despot Vodă* 426

Romanian Language and Literature Abroad

GH. BULGĂR — Some Recent Studies on the Romanian Language and Literature Issued in France 431

Folklore

GRETCHEN BUEHLER — Some Aspects of the Romanian Literary Folklore in North America 435

Modern Teaching

EUGEN NECHILCIUC — The Didactic Game as a Mean in the Knowledge Consolidation, in the Development of the Abilities of a Correct Expression 448

Discussions

DOMNIȚA ALEXANDRU — For a Dictionary of the Difficulties of Basic Romanian 453

DUMITRU STANCIU — The Literary Folklore in the Textbooks . . 457

Reviews

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Studies in Stylistics, Poetics, Semiotics) — Maria Cvasnii ; TATIANA SLAMA-CAZACU, *Lecturi de psiholingvistică (Readings in Psycholinguistics)* — Alexandru Crișan ; MAGDALENA VULPE, *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită (The Subordination in Complex Sentences in the Spoken Dacoromanian)* — Liliana Ionescu-Ruxăndoiu ; AUREL NICOLESCU, *Analize gramaticale și stilistice (Grammatical and Stylistic Analyses.* Anthology, Foreword and Chronological Table by FLORICA DIMITRESCU) — Elena Berea-Găgeanu ; IANCU COLEAȘĂ, *Probleme de gramatică română Întrebări și răspunsuri (Some Problems of the Romanian Grammar. Questions and Answers)* — Gherghina Dumitru ; *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail" (I. Neculce's Chronicle in the Transcript of Ioasaf Luca. The „Mihail" Manuscript.* Edited by ZAMFIRA MIHAIL and PAUL MIHAIL. Foreword by ȘTEFAN ȘTEFĂNESCU) — Gh. Chivu ; EUGEN SIMION, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române (The Poets' Morning. An Essay on the Beginnings of the Romanian Poetry)* — Mircea Popa ; MARIANA IONESCU, *Ochiul ciclopului. Tudor Arghezi, prozatorul (The Cyclops's Eye. Tudor Arghezi, the Prose Writer)* — Dumitru Micu ; ONISIFOR GHIBU, *Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură (On the Barricades of the Life. My Learning Years.* Edition, Foreword, Notes and Comments by NADIA NICOLESCU. Afterword by MIRCEA ZACIU) — I. Hangiu ; MIRCEA MARTIN, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române (G. Călinescu and the „complexes" of the Romanian Literature)* — Dan C. Mihăilescu ; ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878 — 1918 (Romanian-Bulgarian Literary Relationships between 1878 and 1918)* — *Mircea Muthu* 466

Notes

FLORIN D. POPESCU, *Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri (The Language and the Style of Vasile Alecsandri's Poetry)* — Gh. Bulgăr ; EUGEN BLIDEANU, ION ȘERDEAN, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Citit-scris, citire, compunere (New Directions in the Methodology of the Teaching of Romanian in the Elementary School. Reading-Writing, Reading, Composition)* — Corneliu Vasile ; NICOLAE PAULETI, *Scrieri (Writings.* Edition and Foreword by IOAN CHINDRIȘ) — Ion Buzași 499

Sommaire

Langue et style

C. FRÂNCU — L'ancienneté et la diffusion d'une innovation morphologique : le verbe *a curge (couler)* 331
FR. KIRÁLY — La synonymie entre théorie et „pratique" 340
DRAGOȘ MOLDOVANU — Les étapes de la différenciation stylistique dans l'ancienne prose roumaine 349

La langue roumaine d'aujourd'hui

MIOARA AVRAM — La norme linguistique et l'actualité extralinguistique 372

Théorie, critique, histoire littéraires

MIHAI ZAMFIR — L'écrivain le plus aimé 378
VIRGIL BULAT — La première pièce imprimée du théâtre politique et national 381
MIRCEA ANGHELESCU — Petre Ispirescu à une nouvelle lecture . 392
VICTOR V. GRECU — La contribution de *Tribuna* au développement de la conscience de l'unité nationale roumaine 396
EUGEN TODORAN — Lucian Blaga. Les structures de l'imaginaire et l'art poétique. L'analyse du texte en tant qu'archétype . . . 402
ION BĂLU — Contributions à la biographie de G. Călinescu . . 408

Commentaires de textes

B. CAZACU — Aurel Baranga : *Opinia publică*. Procédés linguistiques du comique 416
C. CIUCHINDEL — V. Alecsandri : *Despot Vodă* 426

La langue et la littérature roumaines à l étranger

GH. BULGĂR — Ouvrages récents sur la langue et la littérature roumaines publiés en France 431

Folklore

GRETCHEN BUEHLER — Aspects du folklore littéraire roumain en Amérique du Nord 435

Pédagogie moderne

EUGEN NECHILCIUC — Le jeu didactique — moyen de fixation des connaissances, de formation et de développement des aptitudes d'expression correcte 448

Discussions

DOMNIȚA ALEXANDRU — Pour un dictionnaire des difficultés du roumain fondamental 453
DUMITRU STANCIU — Le folklore littéraire dans les manuels scolaires 457

Comptes-rendus

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Études de stylistique, de poétique, de sémiotique) — Maria Cvasnîi ; TATIANA SLAMA-CAZACU, *Lecturi de psiholingvistică* (Lectures de psycholinguistique) — Alexandru Crișan ; MAGDALENA VULPE, *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită (La subordination dans le daco-roumain parlé)* — Liliana Ionescu-Ruxăndoiu) ; AUREL NICOLESCU, *Analize gramaticale și stilistice (Analyses grammaticales et stylistiques.* Anthologie, préface et tableau chronologique par FLORICA DIMITRESCU) — Elena Berea-Găgeanu ; IANCU COLEAȘĂ, *Probleme de gramatică română. Întrebări și răspunsuri (Problèmes de grammaire roumaine. Questions et réponses)* — Gherghina Dumitru ; *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail" (La chronique de Ion Neculce copiée par Ioasaf Luca. Le manuscrit „Mihail".* Édition de ZAMFIRA MIHAIL et PAUL MIHAIL. Avant-propos par ȘTEFAN ȘTEFĂNESCU) — Gh. Chivu ; EUGEN SIMION, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române (L'aube des poètes. Essai sur les débuts de la poésie roumaine)* — Mircea Popa ; MARIANA IONESCU, *Ochiul ciclopului. Tudor Arghezi, prozatorul (L'œil du cyclope. Tudor Arghezi, prosateur)* — Dumitru Micu ; ONISIFOR GHIBU, *Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură (Sur les barricades de la vie. Mes années d'apprentissage.* Présentation d'édition, préface, notes et commentaires par NADIA NICOLESCU. Postface par MIRCEA ZACIU) — I. Hangiu ; MIRCEA MARTIN, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române (G. Călinescu et les „complexes" de la littérature roumaine)* — Dan C. Mihăilescu ; ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878 — 1918 (Relations littéraires roumano-bulgares dans la période 1878 — 1918)* — Mircea Muthu 466

Notes

FLORIN D. POPESCU, *Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri (La langue et le style de la poésie de Vasile Alecsandri)* — Gh. Bulgăr ; EUGEN BLIDEANU, ION ȘERDEAN, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Citit-scris, citire, compunere. (Nouvelles orientations dans la méthodologie de l'étude de la langue roumaine à l'école primaire. Lecture-écriture, rédaction)* — Corneliu Vasile ; NICOLAE PAULETI, *Scrieri (Écrits.* Présentation d'édition et préface par IOAN CHINDRIȘ) — Ion Buzași 499

Содержание

Язык и стиль

К. ФРЫНКУ — Древность и распространенность морфологического новшества: глагол *a curge (течь)* 331
ФР. КИРАЙ — Синонимия между теорией и «практикой» 340
ДРАГОШ МОЛДОВАНУ — Этапы стилистической дифференциации в древней румынской прозе 349

Современный румынский язык

МИОАРА АВРАМ — Языковая норма и внелингвистическая актуальность 372

Теория, критика, история литературы

МИХАЙ ЗАМФИР — Самый любимый писатель 378
ВИРДЖИЛ БУЛАТ — Первая напечатнная пьеса румынского политического театра 381
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ — Перечитывая произведения Петре Испиреску 392
ВИКТОР В. ГРЕКУ — Вклад журнака «Трибуна» в развитие сознания румынского национального единства 396
ЭУДЖЕН ТОДОРАН — Лучиан Блага. Структуры воображаемого и поетическое искусство 402
ИОН БЭЛУ — Вклад литературоведов в биографию Дж. Кэлинеску..... 408

Разбор текстов

Б. КАЗАКУ — Аурел Баранга: *Opinia publică (Общественное мнение)*. Лингвистические приемы комизма 416
К. ЧУКИНДЕЛ — В. Александри: *Despot Vodă (Деспот Водэ)* 426

Румынский язык и румынская литература за рубежом

Г. БУЛГЭР — Новые работы о румынском языке и о румынской литературе, напечатанные во Франции 431

Фольклор

ГРЕЧЕН БЮЛЕР — Аспекты румынского литературного фольклора Северной Америки 435

Современная дидактика

ЭУДЖЕН НЕКИЛЧУК — Дидактическая игра — способ укрепления знаний, формирования и развития навыков правильного выражения..... 448

Дискуссии

ДОМНИЦА АЛЕКСАНДРУ — Словарь трудностей румынского языка..... 453
ДУМИТРУ СТАНЧУ — Литературный фольклор в школьных учебниках..... 457

Рецензии

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Исследования по стилистике, поэтике, семиотике) — Мария Квасный; ТАТЬЯНА СЛАМА КАЗАКУ, *Lecturi de psiholingvistică (Психолингвистические чтения)* — Александру Кришан; МАГДАЛЕНА ВУЛПЕ, *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită (Фразовое подчинение в разговорном дакорумынском языке)* — Лилиана Ионеску-Руксэндою; АУРЕЛ НИКОЛЕСКУ, *Analize gramaticale şi stilistice (Грамматические и стилистические разборы.* Антология, предисловие и хронологический указатель ФЛОРИКИ НИКУЛЕСКУ) — Елена Беря Гэджану; ЯНКУ КОЛЯЩЭ, *Probleme de gramatică română (Вопросы румынской грамматики)* — Гергина Думитру; *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail" (Летописец Иона Некулче, переписанный Иоасафом Лука. Рукопись «Михаил».* Издание ЗАМФИРЫ МИХАИЛ и ПАУЛА МИХАИЛА. Предисловие ШТЕФАНА ШТЕФЭНЕСКУ) — Г. Киву; ЭУДЖЕН СИМИОН, *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei româneşti (Утро поэтов. Очерки о началах румынской поэзии)* — Мирча Попа; МАРЬЯНА ИОНЕСКУ, *Ochiul ciclopului. Tudor Arghezi, prozatorul (Глаз циклопа. Тудор Аргези прозаик)* — Думитру Мику; ОНИСИФОР ГИБУ, *Pe baricadele vieţii. Anii mei de învăţătură (На баррикадах жизни. Годы учения.* Издание, предисловие, примечания, и комментарии НАДИ НИКОЛЕСКУ. Послесловие МИРЧИ ЗАЧУ) — И. Ханджиу; МИРЧА МАРТИН, *G. Călinescu şi „complexele" literaturii române (Дж. Кэлинеску и «комплексы» румынской литературы)* — Дан К. Михэйлеску; ЕЛЕНА СЮПЮР, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918 (Румынско-болгарские литературные отношения между* 1878—1918 *гг)* — Мирча Муту 466

Заметки

ФЛОРИН Д. ПОПЕСКУ, *Limba şi stilul poeziei lui Vasile Alecsandri (Язык и стиль поэзии Василе Александри)* — Г. Булгэр; ЭУДЖЕН БЛИДЯНУ, ИОН ШЕРДЯН, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar (Новые направления в методологию изучения румынского языка в начальной школе)* — Корнелиу Василе; НИКОЛАЕ ПАУЛЕТИ, *Scrieri (Сочинения.* Издание и предисловие ИОАНА КИНДРИША) — Ион Бузаш 499

Vechimea şi răspîndirea unei inovaţii morfologice: verbul *a curge*

C. FRÂNCU

0. Astăzi este unanim recunoscut faptul că verbul *a curge* reprezintă o inovaţie de natură analogică, rezultată din modificarea verbului moştenit *a cure* < lat *curro, -ĕre* (păstrat în româna veche, în unele graiuri dacoromâne actuale şi în dialectele aromân, meglenoromân şi istoromân), care a primit la timpurile derivate din tema prezentului un *-g-* sub influenţa formelor verbului *a merge* (poate şi a verbelor *a şterge, a sparge* şi chiar a verbelor *a mulge, a împinge, a frînge, a unge*) : *curge, curgea, să curgă, curgi !, a curge, curgînd,* după *merge, mergea, să meargă, mergi !, a merge, mergînd* [1]. Inovaţia a determinat, deci, înlăturarea unei asimetrii existente la timpurile derivate din tema prezentului, dar nu şi la cele din tema perfectului, care, fiind bine integrate în microsistem, nu aveau nevoie de implantarea unui *-g-*. Derivatele verbului *a curge, a scurge* (< *lat. excurrĕre), concurge* (neologism după lat. *concurrĕre), a decurge* (din *de* + *curge,* după fr. *découler*), *parcurge* (după fr. *parcourir), precurge* „a curge în cantitate mare" (din *prea* + *curge*), *recurge* (după fr. *recourir*) şi *încurge,* semnalat pentru Transilvania [2], au primit, de asemenea, pe *-g-* analogic la timpurile formate din tema prezentului : *scurge, scurgea, decurge, decurgea, parcurge, parcurgea, recurge, recurgea* etc. În schimb, verbul *a încura* (< lat. *incurrĕre,* trecut la conjugarea I fie încă din latină, după cum crede S. Puşcariu [3], fie mai tîrziu, pe terenul limbii române, cum crede Alf Lombard [4]) nu a primit pe *-g- analogic.* Aceeaşi situaţie o are verbul *a acure* „a sări într-ajutor", atestat o singură dată numai în *Lexiconul* de la Buda (1825), probabil un latinism format de autori : *acuru* (fără *-g-*) [5].

---

[1] Cf. H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch,* Bukarest, 1903—1926 ; I.-A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicţionarul etimologic al limbii române. Elementele latine,* Bucureşti, 1907 ; S. Puşcariu, în *Dacoromania,* IV, 1314 (cf. şi DA) ; Alf Lombard, *Le verbe roumain,* tom. II, Lund, 1955, p. 1046—1048 ; Al. Ciorănescu, *Diccionario Etimológico Rumano,* Universidad de La Laguna, 1958—1961.

[2] Cf. S. Puşcariu, în *Dacoromania,* IV, p. 688, şi DA. Prezent la unii cărturari ardeleni, verbul *a încurge* „a năvăli" este o formaţie savantă după lat. *incurrĕre* şi după germ. *einfliessen,* cînd are sensul de „a intra" (despre banii care se plătesc sau despre un act sau hîrtie care se înaintează la o instituţie), cf. DA, s. v. *încurge.*

[3] S. Puşcariu, în *Dacoromania,* IV, p. 700 — 705, şi apoi DA propun un etimon lat. * *incurrare,* deci de conjugarea I.

[4] Alf Lombard (*op. cit.,* p. 1046) combate ipoteza lui S. Puşcariu, aducînd ca argument existenţa în *IL* a formei *incúrăre,* care presupune un radical de conjugarea a III-a.

[5] Cf. DA, s.v. *a acurge.*

În sfîrşit, trebuie menţionat că analogia a fost ajutată de unele asemănări de sens între verbul *a curge* şi verbul *a merge*, pe care le vom discuta mai jos.

1. Ceea ce este mai puţin cunoscut în literatura de specialitate este *vechimea* formelor cu *-g-* analogic la verbul *a curge* şi la derivatele lui, *locul* în care a avut loc inovaţia, *perioada* cînd ele au fost admise ca norme ale limbii literare şi *situaţia* din graiurile şi dialectele limbii române din zilele noastre.

În articolul de faţă vom încerca să rezolvăm aceste probleme prin luarea în consideraţie a situaţiei din textele dacoromâne vechi, din textele literare moderne şi din graiurile populare actuale (pe baza ALR). Acest lucru este necesar, deoarece în lucrările de istorie a limbii române fenomenul nu este cercetat în detaliu, iar dicţionarele (TDLR, DA, DLR) nu sînt de prea mare ajutor în stabilirea cronologiei inovaţiilor morfologice, întrucît ele se ocupă, în primul rînd, de inovaţiile de sens şi mai rar de cele gramaticale. Astfel, după DA înlocuirea verbului *a cure* cu verbul *a curge* are loc începînd cu secolul al XVIII-lea „în limba literară şi în multe părţi şi în limba vorbită“ [6] (primul exemplu fiind de la 1746). După cum se va vedea, înlocuirea începe mult mai devreme.

2. Cercetînd textele româneşti vechi din secolul al XVI-lea şi din primele trei decenii ale secolului al XVII-lea, am constatat că inovaţia (formele cu *-g-* analogic) nu este înregistrată în nici un text, indiferent de natura lui (traducere sau scriere originală, text bisericesc sau laic). În toate textele din această perioadă apare numai verbul moştenit *a cure* (uneori cu varianta de conjugarea I, *a cura*, rezultată sub influenţa persoanei a III-a singular a indicativului prezent *(cură)* şi a formelor de imperfect *(curam* etc.), care, fiind socotite de conjugarea I, au dus la trecerea verbului la această conjugare ; păstrarea lui *colare* nu pare plauzibilă [7]) : ind. prez. pers. 3 sg. : *cure* (PS, 118/17, CP, 106^{r}/5, 112^{r}/18 ; PO, 16/24 ; A, 105/23), pers. 3 pl. : *cur* (PS, 207/1, MI, 172^{v}/5), imperf. pers. 2 sg. : *cureai* (PS, 97/6), *curai* (CP, 93^{r}/17), pers. 3 sg. şi pl. : *cura* (CT, 17^{r}/16, 78^{r}/17), *curra* (PO, 61/3), viitor pers. 3 pl. : *cure-vor* (PS, 305/7), *cură-vor* (CP, 280^{r}/18 ; CT, 200^{r}/4), conj. prez. pers. 3 pl. : *să cură* (RL, 237^{v}/7), cond. prez. pers. 3 pl. : *ară cure* (PS, 118/18), ger. *curînd* (fixat mai tîrziu ca adverb, PO, 178/8). Verbul *a cure* (< *currere*) avea sensul de „a curge“ şi în acelaşi timp „a alerga“ şi devine în perioada veche omonim cu *a cura* < *curare* „a curăţi, a şterge, a vindeca, a ierta, a nimici“ [8] la unele forme derivate din tema prezentului.

Substantivul format din infinitivul lung este, în această perioadă, *curere* (PS, 32/3 ; CP, 297^{v}/2, 13) şi nu *curgere*, neatestat încă, iar adjectivul format din participiul activ este *curătoriu* (PO, 221/7—8),

[6] Cf. DA, s.v. *a curge*.
[7] Cf. I.-A. Candrea — Ov. Densusianu, *op. cit.*, s.v. *a cura*.
[8] Cf. Ov. Densusianu, *Istoria limbii române*, ediţie de J. Byck, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 133, 134.

curătoare (*apă curătoare*, PO, 126/3, 139/10—11, 182/20, 25, 189/20, 21), formele cu *-g-*, *curgător*, *curgătoare* nefiind întîlnite.

De asemenea, nu este atestat verbul *a scurge*, ci numai vechiul *a scure* (uneori cu varianta de conjugarea I *a scura*) : *se scură* (PO, 254/5—6, *scură-me* (PS, 98/9), *se scur* apele (c. 1640, Bistriţa-Năsăud, SD, V, 380). Verbul *a încure* nu este atestat în această perioadă, el fiind extrem de rar în textele din toată epoca veche.

3. Prima atestare a unei forme cu *-g-* analogic am întîlnit-o într-un document muntenesc din 1630 : „Şi au scris Lepădat logofet cu învăţătura Mihalcii dvornic, în scaunul cetăţii Bucureştilor luna lui ... 10 zile şi de la Adam pînă acum *curgerea* anilor ani 7139, iar de la naşterea lui Hristos ani 1630“ (1630, Bucureşti, DRH, XXIII, 291). Este interesant faptul că prima atestare a unei forme analogice nu apare la verbul *a curge*, ci la substantivul derivat din infinitivul lung, ceea ce înseamnă că inovaţia apăruse mai înainte în limba vorbită, dar, cum este şi firesc, ea este înregistrată mai tîrziu în texte.

La verb, inovaţia este înregistrată în traducerea lui Herodot, în manuscrisul găsit de N. Iorga la mănăstirea Coşula şi atribuit lui Eustatie Logofătul. În acest manuscris din 1645, alături de numeroasele forme vechi, fără *-g-*, am întîlnit şi două forme noi, cu *-g-* : „Şi să ştie cali de 40 de zile în sus că *curge*, despre mezănoapte. Iar, mai sus de aice nu să ştie de unde *cură*, ce zic cum că *cură* prin pustii“ (H, 224), „şi izvoarăle lui sănt peste 38“ ; „dintr-o piatră *curge* toate“ (H, 236), dar „altă apă ce să chiamă Artiscos carele prin sîrbi *cură*“ (H, 237), apă *curătoare* (H, 264), ape *curătoare* (H, 95, 236, 486), apă *curănd* acolo“ (H, 97, 223), „o apă *au fost curănd*“ (H, 103). Întrucît acest manuscris are, pe lîngă stratul lingvistic de la 1645, şi alte straturi ulterioare, nu putem spune cu siguranţă dacă forma *curge* datează din primul strat, de la 1645, sau se datoreşte unei redacţii ulterioare.

Apoi, inovaţia este înregistrată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, atît la verb, cît şi la substantivul corespunzător (mai frecvent în textele munteneşti) : „şi fulgeră fulger şi-i spămîntară pre ei şi să iviră *curgerile* mării“ (1688, BB, 238/52), „şi cine au gătit ploii cei buhoioase *curgerea* şi calea urletelor ?“ (*ib.* 380/5), „şi *curgîndu-i* spumele îş muşca carne de pre el“ (1692, CR, I, 296/24), „Mulţumim dragostei dumitale, den care cunoaştem că *curge* neuitata cercetare“ (1697, Muntenia, SD, X, 307).

Menţionăm însă că marea majoritate a textelor (documente, inscripţii, însemnări, cărţi bisericeşti, texte juridice, cronici, cărţi populare) înregistrează numai formele vechi, fără *-g-* analogic, ceea ce înseamnă că şi în regiunile în care inovaţia apăruse (Muntenia, Moldova) ea era încă negeneralizată, forma veche fiind puternică. În tot secolul al XVII-lea, în „norma“ din toate regiunile intrau numai formele fără *-g-*, iar celelalte erau forme dialectale, sporadice în scris.

De asemenea menţionăm că în secolul al XVII-lea analogia cuprinde numai verbul *a cure* şi substantivul *curere*, nu şi derivatele *a scure, scurere, a încure, încurare*, care sînt atestate numai cu forme vechi : „Şi era a vedea unde *se încura* toţi de frica împăratului“ (1648,

Udrişte Năsturel, *Varlaam şi Ioasaf*, CR, I, 132/32), *încurărea* cailor (1652, *Îndreptarea legii*, apud TDLR, DA, s.v. *încura*)[9], „şi-şi *scură* sîngele" (1642, Silvestru, *Cazania* de la Govora, CR, I, 102/11).

4. În cursul secolului al XVIII-lea inovaţia este din ce în ce mai des întîlnită în texte provenind din Muntenia, Oltenia şi Moldova centrală şi de sud, ajungînd spre sfîrşitul secolului să devină normă a limbii scrise din aceste regiuni : *să curgă* (1702, *Liturghie*, Buzău, CR, I, 344), *curgea* (IO, 255), „părău ce *curge* pen coadele leamnelor băii" (1724, Bucureşti, DIB, I, 307), „*curgi* giudecata" (1738, Iaşi, DRA, II, 204), „*va curge* vreo pricină de judecată" (1755, Bucureşti, DIB, I, 429), *va curge* judecata (1760, Oltenia, SD, X, 223), *curge* pagubă (1778, Muntenia, AJ, 621), *curgea* un rîu (1783, Hurez, CR, II, 130), *curgi* apa (1791, Iaşi, SD, XVI, 365 ; 1796, Bîlca-Iaşi, DRA, II, 634), *curgînd* (1794, Bucureşti, DRA, I, 817).

Substantivul format din infinitivul lung al noului verb este, de asemenea, bine reprezentat în textele din regiunile citate : *curgerile* cereşti (IO, 20), loc de *curgere* (HI, 133), lină *curgere* (HI, 133), *curgerea* anilor (1729, Bucureşti, DIB, I, 322), *curgerea* pricinii (1776, Bucureşti, AJ, 33), *curgerea apelor* (1794, Moldova, SD, VI, 109 ; 1797, SD, VII, 345).

E interesant faptul că substantivul *curgere* nu numai că este atestat mai devreme decît verbul *a curge*, ci şi se impune mai repede decît acesta din urmă. Astfel, menţionăm că D. Cantemir foloseşte, de regulă, forma nouă la substantiv (*curgere*, HI, 133 de trei ori pe aceeaşi pagină ; de asemenea în *Hronicul*... cf. CR, I, 359), dar formele vechi la verb : *a cură* (HI, 126, 133), *curea* (HI, 126). Cam aceeaşi este situaţia şi în documentele oficiale moldoveneşti din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

5. În textele care provin din sudul şi estul Transilvaniei şi din Maramureş inovaţia este înregistrată începînd cu deceniul al III-lea al secolului al XVIII-lea : „şi cîtă pagubă îţi *va curge* nu vei avea dreptate" (1728, Braşov, SD, X, 421), „cînd l-am cumpărat era *curgerea* anilor leat 7230" (1724, Văleni, Maramureş, IM, 203), „izvoarele curg răcite" (1800, Ardealul de sud, CR, II, 176), „*curgerea* celor trei ani" (1807, Săpînţa-Maramureş, IM, 170). Numărul atestărilor cu forme noi este însă mult mai mic în textele din aceste regiuni decît în cele din Muntenia, Oltenia şi Moldova centrală şi de sud, întrucît în zonele de peste munţi formele vechi au rămas puternice pînă în zilele noastre (vezi § *9*).

6. Inovaţia nu este înregistrată nici în secolul al XVII-lea şi nici în secolul al XVIII-lea de textele care provin din Moldova de nord, nordul Transilvaniei, Banat şi Crişana, unde se menţin vechile forme :

[9] Atestarea în 1652 a formei *încúrărea* pledează pentru ipoteza susţinută de Alf Lombard (*op. cit.*, p. 1046), după care trecerea de la conjugarea a III-a la conjugarea I a lui *a încure* ⟨ lat. *incurrĕre* a avut loc pe terenul limbii române, nefiind nevoie de a postula lat. * *incurrāre*, cum procedează S. Puşcariu, în *Dacoromania*, IV, 700—705, şi apoi DA.

kur = fluo, curro (Anonymus Caransebesiensis, cf. = DA), „un şipot... *cură* din stîncă" (1727, Botoşani, SD, V, 540), „apele satelor au secat... numai cît se vedea unde şi unde că *cură*" (sec. XVIII, Banat, OB, 113) etc.

Primul scriitor bănăţean care se pare că înregistrează inovaţia este D. Ţichindeal, în *Fabulele* sale din 1814 : „purceg şi *curg* din neştiinţe" (CR, II, 214). Cam în acelaşi timp I. Budai-Deleanu folosea formele vechi : „păraie limpezi *curătoare*" (Ţ, I, 216) etc.

7. Chiar în regiunile unde inovaţia era răspîndită la verbul *a curge* şi la infinitivul lung devenit substantiv *(curgere),* ea nu era încă prezentă la adjectivul *curător, -oare,* care apare abia pe le 1760 cu forme cu *-g-* analogic : „de la 18 a lui fevruariu a *curgătoriului* an" (1767, Ardeal, SD, IV, 97).

Aceeaşi este situaţia la verbul *a scure (a scura)* şi la verbul *a încure,* care îşi menţin pînă tîrziu formele vechi : „apoi le *scură* apă bine" (1749, Muntenia, CR, II, 44), *să scuri (ib.* 43), „Şi Almus cu ostaşii săi *încurrînd* pre ruşi şi pre cumani... capetele cele rase ale cumanilor le tăia" (MP, I, 114). Substantivul corespunzător lui *a încure* este *încurs* : „*încurse* şi prăzi" (MP, I, 98). Formele cu *-g-* analogic apar la aceste verbe abia începînd cu secolul al XIX-lea : *încurge* (Teodorescu, PP, 47, apud DA unde sînt şi alte exemple).

8. Faptul că formele verbului *a curge* şi ale substantivului format din infinitivul lung pătrund în normele limbii literare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este reflectat şi de gramaticile româneşti, care le înregistrează şi le „recomandă" celor care doresc să scrie şi să vorbească corect.

Este intresant că prima gramatică existentă, cea a lui D. Eustatievici Braşoveanul (1757), dă paradigmele noi, analogice, ale verbului în discuţie : *curg, curgi, curge* etc., *curgeam* etc., *voi curge* etc., *să curgă* [10]. Formele vechi, mai apropiate de etimonul latin, sînt însă recomandate de gramaticile latiniste, scrise de intelectualii ardeleni, care nu foloseau noile forme, fie pentru că ele nu corespundeau principiului etimologic pe care-l susţineau, fie pentru că nu existau în graiul lor de acasă [11].

În secolul al XIX-lea formele cu *-g-* analogic sînt practic generalizate în limba literară, atît la verbele *a curge* şi *a scurge* (la timpurile formate din tema prezentului), cît şi la substantivele şi adjectivele formate din verbe : *curgere, scurgere, curgător, -toare, scurgător, -toare* (vezi exemplele din DA). Mai mult decît atît : *-g-* analogic se extinde şi la formele noilor verbe apărute după model francez *(a curge, a parcurge, a decurge)* sau latin *(a acurge, a percurge, a concurge).* Unele dintre acestea au, la început, forme fără *-g-*, care au circulat însă puţin timp : *a parcura* şi *a percura* < lat. lit. *percurro* : „Cînd sîngele-ţi

[10] Cf. Dimitrie Eustatievici Braşoveanul, *Gramatică rumânească,* ediţie de N. A. Ursu, Bucureşti, 1968, p. 71.

[11] T. Cipariu, *Gramatica limbei române,* Partea I, *Analitica,* Bucureşti, 1869, p. 330, recomandă forme de tipul *curru, scurru.*

percură / Prin vine tulburat / În piept se naşte ură" (Mureşanu, P, 103, apud DLR). Altele au o singură atestare (de pildă, *a acurge*, format probabil de autorii *Lexiconului* de la Buda (1825), care corespunde întocmai lat. *accurro, -curri (-cucuri), -cursum, -curĕre*, it. *accorrere*, engad. *accuorrer*, v. fr. *acourre* (fr. m. *accourir*), catal, sp., port. *acorrer*, cf. DA).

În zilele noastre, forme ca **percur, *parcur, *recur, *decur* etc. sînt inexistente, generale fiind forme de tipul *parcurg, recurg, decurg* etc., atestate începînd cu secolul al XIX-lea (la I. Golescu, I. Ghica, M. Kogălniceanu, I. Heliade Rădulescu, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu ; cf. DLR, TDLR).

În ceea ce priveşte vechile forme neanalogice, de tipul *cură, scură*, ele se întîlnesc în secolul trecut şi în secolul nostru în special în literatura populară, culegerile de folclor, textele dialectale şi la scriitori ca G. Alexici, Ispirescu, Jarník-Bîrseanu, I. Bîrlea, T. Papahagi etc. [12]. De asemenea, ele sînt folosite de către marii scriitori pentru valoarea lor stilistică : „Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea *cură* / Încet repovestită de o străină gură" (OI, 71/5).

Deşi Eminescu utiliza în proza sa numai formele analogice, impuse în limba literară (*curgea*, PL, 4/18, 13/11, 25, 27/14, 40/33, 101/6, *curg*, PL, 78), în poezie, în funcţie de efectul stilistic dorit, foloseşte atît tipul *curge* (OI, 17/20, 26/8, 83/3, 88/7, 124/2), cît şi tipul *cură* (OI, 71/5), însă mult mai rar. La verbul *a scurge*, întrebuinţează numai formele analogice : *se scurge* (OI, 26/17), *să se scurgă* (OI, 94/22), *nu scurge* (OI, 82/31).

9. În ceea ce priveşte dialectele şi graiurile limbii române, menţionăm că inovaţia analogică nu a cuprins dialectele din sudul Dunării şi unele graiuri din dialectul dacoromân. Astfel, examinînd hărţile din ALR, serie nouă (h. 828 „pîrîul *curge* lin" şi h. 829 „pîrîul *curge* repede" din vol. III precum şi h. 1921 „*curge*" din vol. VII), se poate observa că la persoana a III-a sg. a indicativului prezent forme cu *-g- (curge, curgi)* au fost înregistrate în Moldova (pct. 414, 520, 537, 551, 514, 531, 605), sud-estul Ardealului (pct. 574, 192, 182), estul Munteniei (pct. 728, 762, 769), Dobrogea (pct. 682, 705, 987), izolat în Oltenia (pct. 876) şi în Banat (pct. 105). În unele puncte s-au înregistrat atît forme de tipul *curge*, cît şi forme neanalogice de tipul *cură* : pct. 812 din Oltenia şi pct. 784, 886, 889, 928 din Muntenia. În toate celalalte puncte cuprinzînd Maramureşul, Bucovina, Crişana, centrul şi vestul Ardealului, Banatul şi o parte din Oltenia au fost înregistrate formele vechi de tipul *cură*, ceea ce înseamnă că inovaţia analogică, apărută în prima jumătate a secolului al XVII-lea, nu s-a generalizat nici pînă astăzi în aceste regiuni. Menţionăm că formele de conjunctiv cu *-g-* analogic au o circulaţie şi mai restrînsă, căci în unele puncte în care s-au obţinut la indicativ răspunsuri cu forme de tipul *curge* s-au obţinut la conjunctiv răspunsuri cu forme vechi, de tipul *să cure (să cură)* : de pildă,

[12] Cf. TDLR, DA, DLR.

pct. 105, 414, 812, 899 (cf. h. 1324 : „să nu *curgă* (vinul)“ din ALR, serie nouă, vol. V).

Important ni se pare faptul că, în multe puncte, în locul verbului *a curge* se foloseşte verbul *a merge*, ceea ce explică de ce cele două verbe s-au influenţat reciproc. Astfel, pentru enunţurile „Pîrîul *curge* lin“ şi Pîrîul *curge* repede“ s-au înregistrat, în punctele 723, 876, 872, 848, 812, 826, 2, 102, 95, 141, 172, 574, 531, 365, 414, enunţurile „Pîrîul *merge* lin“, „Pîrîul *merge* repede“, fapt care indică afinitatea de sens între *curge* şi *merge*. Verbul *a merge* cu sensul de „a curge“ apare şi în textele vechi româneşti (cf. DLR, s.v. „a merge“).

Pe de altă parte, în regiunile în care vechiul verb a *cure* este puternic, s-a înregistrat şi forma analogică *a mere*, creată sub influenţa acestuia (pct. 64, 141, 157, 219, 260, 362, 310) : „Pîrîul *mere* lin“, „Pîrîul *mere* repede“ (cf. şi CDDE ; Alf Lombard, *op. cit.*, 1048).

Forma *mere*, creată prin analogie cu *cure*, este atestată pe la începutul secolului al XIX-lea într-o inscripţie din Ardeal : „şi va *mere* în iad“ (1813, Amlaş, SD, XIII, 42) şi ea caracterizează graiurile de peste munţi (cf. ALR, serie nouă, vol. VII, h. 1934, „mergem, merge“) şi dialectul istroromân [13]. Prezenţa fenomenului la istroromâni, despre care s-a spus că au origine transilvăneană[14], ne duce spre ipoteza că inovaţia analogică de tipul *mere* este mai veche în graiurile ardeleneşti, cu toate că este atestată abia în secolul al XIX-lea.

În tot cazul, putem afirma că în regiunile în care s-a creat forma *mere* pentru *merge* nu a putut apărea forma *curge* pentru mai vechiul *cure (cură)*, între cele două verbe existînd o strînsă legătură şi influenţă reciprocă (cf. şi CDDE, s.v. „merge“).

Fără îndoială, la apariţia formelor de tipul *curge* au contribuit şi factori estetici, căci, aşa cum remarca B. P. Hasdeu (CB, I, 421), trebuia evitată la prezentul indicativ o omonimie supărătoare. Această idee, susţinută şi de Puşcariu (DR IV, 1314, şi în DA) şi de C. Tagliavini [15], este privită cu rezerve de Alf Lombard, care se întreabă de ce abia în secolul al XVIII-lea s-a încercat să se evite această omonimie „fâcheuse“, căci ea exista de secole, adică de cînd *-l-* intervocalic trecuse la *-r-* în *culum* [16].

Dacă admitem însă ideea lui Ovid Densusianu că evoluţia limbii române de după secolul al XVI-lea este în primul rînd o evoluţie estetică, atunci nu este greu de explicat de ce înlăturarea acestei omonimii supărătoare s-a petrecut atît de tîrziu printr-o inovaţie de natură analogică.

---

[13] Cf. S. Puşcariu, *Studii istroromâne*, II, Bucureşti, 1926, p. 192.

[14] *Ibidem*, p. 29 şi urm.

[15] Cf. Carlo Tagliavini, *Rumänische Konversations-Grammatik*, Heidelberg, 1938, p. 253.

[16] Cf. Alf Lombard, *op. cit.*, p. 1048, nota 1. După ce ia în discuţie şi alte fapte (verbul *a curăţi*, subst. *cureá*, adj. *curat*), autorul conchide : „Le souci de la décence ne compte probablement pas parmi les facteurs qui ont contribué à déterminer l'évolution morphologique du verbe roumain“ *(ibidem)*.

10. În concluzie, formele cu *-g-* analogic de la verbul *a curge* și de la derivatele lui *(curgere, curgător, -oare)* nu sînt mai vechi decît prima jumătate a secolului al XVII-lea. Ele au apărut mai întîi în Muntenia și Moldova (centrală și de sud) și s-au extins mai tîrziu și în alte regiuni (Oltenia, sudul și estul Ardealului), dar nu au afectat unele zone din Moldova de nord, Bucovina, Maramureș, Crișana, vestul Ardealului, Banat. În zonele de peste munți, vechea formă *a cure,* rămasă puternică pînă în zilele noastre, a determinat apariția formei analogice *a mere,* care este o particularitate a graiurilor ardelenești și a dialectului istroromân. În cursul secolului al XVIII-lea formele cu *-g-* analogic au intrat în normele limbii literare la timpurile (formate din tema prezentului) verbului *a curge,* iar în secolul al XIX-lea și la cele ale verbelor derivate *(a scurge, a decurge, a parcurge, a recurge, a precurge, a concurge).*

SIGLE

A — N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească. Studiu și text,* București, 1922.

AJ — *Acte judiciare din Țara Românească (1775 — 1778),* ediție de Gh. Cront, Al. Constantinescu, Anicuța Popescu, Theodora Rădulescu, C. Tegăneanu, București, 1973.

ALR — *Atlasul lingvistic român,* de Emil Petrovici, vol. III—VII, Cluj, 1961—1972.

BB — *Biblia,* București, 1688.

CP — Coresi, *Psaltirea slavo-română (1577),* ediție de Stela Toma, București, 1976.

CR — M. Gaster, *Crestomație română,* vol. I—II, Leipzig—București, 1891.

CT — Coresi, *Tetraevanghelul,* ediție de Florica Dimitrescu, București, 1961.

CV — *Codicele voronețean,* ediție de I. G. Sbiera, Cernăuți, 1885.

DA — *Dicționarul limbii române,* editat de Academia Română.

DIB — G. Potra, *Documente privitoare la istoria orașului București,* vol. I, București, 1965.

DRH — *Documenta Romaniae Historica. B. Țara Românească,* vol. XXIII, București, 1969.

DRA — *Documente privind relațiile agrare în veacul al XVIII-lea,* vol. I—II, București, 1959—1967.

DLR — *Dicționarul limbii române,* editat de Academia R.S.R.

HI — D. Cantemir, *Opere,* vol. IV, text stabilit și glosar de Stela Toma, București, 1977.

H — *Istoriile lui Irodot,* ediție de N. Iorga, București, 1909.

IL — *Îndreptarea legii,* Tîrgoviște, 1652.

IM — I. Bîrlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului,* București, 1909.

IO — Antim Ivireanu, *Opere,* ediție de G. Strempel, București, 1972.

MP — P. Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia,* vol. I—II, ediție de Florea Fugariu, București, 1971.

MI — *Manuscrisul de la Ieud,* ediție de Mirela Teodorescu și I. Gheție, București, 1977.

OB — N. Iorga, *Observații și probleme bănățene,* București, 1940.

OI — M. Eminescu, *Opere*, vol. I, ediţie de P. Panaitescu-Perpessicius, Bucureşti, 1939.

PL — M. Eminescu, *Proză literară*, ediţie de Eugen Simion şi Flora Şuteu, Bucureşti, 1964.

PO — *Palia de la Orăştie (1581—1582)*, ediţie de Viorica Pamfil, Bucureşti, 1968.

PS — *Psaltirea scheiană*, ediţie de I.-A. Candrea, Bucureşti, 1916.

RL — *Pravila ritorului Lucaci*, ediţie de I. Rizescu, Bucureşti, 1971.

SD — N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. I—XXV, Bucureşti, 1901—1916.

TDLR — H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, Bukarest, 1903—1926.

Ţ — I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, vol. I—II, ediţie de Florea Fugariu, Bucureşti, 1970.

Sinonimia între teorie și „practică"

FR. KIRÁLY

Ar fi o cerință absolut logică, normală, ca terminologia științifică a unui domeniu să înlesnească înțelegerea faptelor din domeniul respectiv. Se întîmplă însă adesea, și nu numai în știința limbii, ca terminologia acumulată, prea bogată, stufoasă și artificial diversificată, de la un anumit punct să dăuneze mai mult decît să folosească. Acesta este, printre altele, și cazul s i n o n i m i e i, domeniu în care ceea ce pare clar în realitate, în practica lingvistică obișnuită, devine în teorie, atunci cînd începem să despicăm cuvîntul în patru, problematic, complicat nu numai din cauza complexității faptelor, ci și a unei terminologii care, adesea, poate crea confuzii. Dintr-un lung șir posibil dăm aici, făcînd economie de spațiu, doar cîțiva termeni legați de sinonime și sinonimie : *(a)* sinonime : *absolute, adevărate, autentice, complete, identice, perfecte, propriu-zise, substituibile, totale, sinonime în adevăratul sens al cuvîntului, sinonime în sensul strict al cuvîntului, sinonime „sută la sută"* ; *(b)* sinonime : *aproximative, cvasisinonime, ideografice, stilistice, omoionime, parțiale, pseudosinonime, relative, circumstanțiale, cuvinte cu sensuri apropiate (asemănătoare, înrudite)* ; *(c) sinonimie : cvasisinonimie, omoionimie ; polionimie* etc. Evident, dacă termenii de specialitate din aceste categorii s-ar folosi cu același sens de către toți, bogăția sinonimică, chiar în terminologia sinonimiei, nu ar deranja prea mult. Lucrurile nu stau însă așa ; cu totul altceva înțeleg unii față de alții prin sinonime *perfecte* sau *absolute* etc. Într-un articol, publicat relativ recent, se vorbește, de pildă, de : „sinonime *perfecte* sau *aproximative*, fiecare dintre ele putînd să fie *parțiale* sau *absolute*, în funcție de suprapunerea perfectă sau imperfectă a tuturor sensurilor principale sau a elementelor complementare ; sinonimia *completă* (pentru termenii echivalenți din punct de vedere afectiv) și sinonimie *totală* (pentru termenii substituibili în orice context)" [1]. Reiese, așadar, că altceva este pentru unii sinonimia *completă* și altceva sinonimia *totală*, ca să nu mai vorbim de faptul că sinonimele aproximative ar putea fi „*parțiale* sau *absolute*" etc.

Mai grav este că părerile diferă mult nu numai în legătură cu tipurile de sinonime, ci și în privința sinonimiei înseși. Nuanțele de poziții formează un registru larg între cele două păreri extreme : una neagă și cealaltă acceptă existența sinonimiei. Cei care neagă exis-

[1] Narcisa Forăscu, *Sinonimie. Tipuri de sinonimie*, în *Limbă și literatură*, 1978, vol. III, p. 386.

tenţa sinonimiei pun semn de egalitate între *identitatea cuvintelor* şi *sinonimie*. Cum, în general, în nici o limbă nu sînt, nu pot fi două cuvinte absolut identice sub toate aspectele (sens, origine, circulaţie, frecvenţă, nuanţe stilistice etc.), se ajunge la contestarea sinonimiei. Nu găsim o unitate de păreri nici măcar la cei care susţin existenţa sinonimiei. Unii, preluînd ideea privitoare la raportul direct dintre *identitatea cuvintelor* şi *sinonimie*, adică ideea pe baza căreia alţii neagă sinonimia, ajung la o concluzie exact opusă, la admiterea unei anumite sinonimii. Este vorba de aşa-numita sinonimie *adevărată, propriu-zisă, totală, în sens restrîns*. Această restrîngere a sferei sinonimiei este nemotivată, greşită, pentru că se bazează pe o deformare a realităţii şi pe suprapunerea unui fapt în esenţă inexistent (identitatea cuvintelor) peste altul evident (sinonimia). Din moment ce nu sînt două cuvinte la fel sub toate aspectele, atunci cînd se vorbeşte de identitatea unor cuvinte se neglijează de fapt — conştient sau nu — anumite particularităţi ale lor. Nu cuvintele sînt identice, ci noi le considerăm identice dintr-un anumit punct de vedere sau dintr-un anumit motiv mai mult sau mai puţin întemeiat. Aceasta însă nu motivează restrîngerea sinonimiei la excepţii, la un grup limitat de cuvinte, pentru că, în fond, în cazul tuturor cuvintelor considerate sinonime, fie ele totale, fie aproximative, se neglijează una sau mai multe dintre particularităţile lor. Aşa-numitele *cuvinte identice* nu sînt altceva decît vocabule văduvite, în afară de sens, de toate notele lor particulare (mai mult, chiar şi sensul se ia doar „retuşat", neglijînd, cum arată Al. Graur, că „întotdeauna există o cît de vagă nuanţă despărţind doi termeni care în linii mari exprimă aceeaşi noţiune") [2].

La suprapunerea *sinonimiei* cu *identitatea cuvintelor* s-a ajuns prin accentuarea exagerată a notelor comune dintre sinonime. În realitate şi în opoziţie cu părerile curente, sinonimia, deşi pare paradoxal, nu este domeniul identităţii, al elementelor comune care se suprapun, ci al nuanţelor, al asemănărilor şi, deci, al deosebirilor gradate în cadrul unei unităţi. Esenţa sinonimiei este tocmai diversitatea în unitatea dată. Două cuvinte identice într-o limbă ar fi un nonsens, ar însemna o ambiguitate a conţinutului la nivelul lexicului (excepţie fac doar limbajul ştiinţific şi, eventual, argoul, unde se acceptă sinonime perfecte: *natriu-sodiu, lovele-biştari* etc.). Dovadă că deosebirile mici, fine, de nuanţă, sînt esenţa sinonimiei stau chiar aşa-numitele *cuvinte identice*, care, dacă nu valorifică una din notele lor particulare, dacă nu se distanţează în suficientă măsură, nu-şi pot menţine locul în sistemul lexical (*meşteşugit*, dar *meşteşugatec*, învechit, rar). Noţiunea de „sinonim" înseamnă deci altceva decît „identitatea" a două cuvinte. Sinonimia este o relaţie între anumite cuvinte care se leagă între ele în grad diferit. Prin urmare, între cuvinte există sau nu există această relaţie, un raport de sinonimie, ceea ce înseamnă că *sinonimia* ca atare nu cunoaşte grade de comparaţie. *Sinonimele* însă, care contractează acest

[2] Al. Graur, *Un dicţionar neobişnuit*, în *România literară*, XI (1978), nr. 32, p. 8.

raport sub aspecte diferite, cunosc o gradare, ceea ce se concretizează în diferite tipuri de sinonime. Amintim aici, tot ca un paradox, că dicționarele de sinonime și cele analogice au uneori, indirect, consecințe care fac ca tocmai ele să deservească într-un fel ideea sinonimiei și a tipurilor de sinonime. Adunînd la un loc, după anumite criterii, sub un cuvînt-titlu zeci și chiar sute de cuvinte, le apropie așa de mult, nu numai în pagină, ci și în memoria cititorului, încît pot întuneca tocmai esența sinonimiei, nuanțele dintre sinonime. Pentru ca aceste dicționare să nu meargă chiar împotriva scopului lor, trebuie, respectînd criteriul fundamental de selectare, să pună în evidență, prin soluții de natură diferită (semne grafice, corpuri și tipuri de litere, indicații etc.), tocmai nuanțele, nesuprapunerea totală a unităților din serie și individualitatea tipurilor de sinonime. În acest fel se va păstra, de pildă, atît apropierea, cît și distanța reală dintre cuvinte ca *cioban, păcurar, mocan, oier, păstor* sau între *a dormita, a picoti, a moțăi,* care se leagă strîns, dar nu înseamnă exact același lucru.

Odată cu abandonarea, cel puțin de către unii, a părerii „potrivit căreia chestiunea cea mai interesantă ar fi dacă există sau nu sinonime perfecte, absolute sau totale și cum se disting ele de sinonimele parțiale“ [3] și odată cu acceptarea sinonimiei ca atare, în „sens larg“, pe primul plan al cercetărilor se plasează problema criteriilor *sinonimiei largi* și a *tipurilor de sinonime.* Noul obiectiv generează noi controverse între specialiști. Se formează două tabere ai căror reprezentanți își contestă reciproc rezultatele și, firește, criteriile care stau la baza acestora. Lingviștii cu preocupări de natură mai mult teoretică susțin că acceptarea oricărei sinonimii „este condiționată de următorii factori : *(a)* identitatea referentului, *(b)* repartiția teritorială a termenilor, *(c)* repartiția stilistico-funcțională a acestora ; în această accepție, identitatea referentului este o condiție obligatorie, dar nu suficientă a sinonimiei“ [4]. Specialiștii cu preocupări mai mult de ordin aplicativ (mai ales lexicografii de profesie) consideră că, „pentru ca două cuvinte (ori două sensuri ale unor cuvinte polisemantice diferite) să obțină statut de sinonime reciproce, o unică condiție rămîne fără excepție hotărîtoare : *condiția semantică*“ [5]. Se reține deci numai punctul *(a)* dintre criteriile teoreticienilor și se neglijează „numeroasele și variatele condiții *neesențiale* pe care cercetătorii le impun cuvintelor spre a le recunoaște statutul de sinonime“ [6]. În esență, prima teorie este cea care, în cadrul sinonimiei mai largi, delimitează o *sinonimie mai restrînsă* (care nu mai pune însă semn de egalitate între *identitatea cuvintelor* și *sinonimie)* : „cu o definiție riguroasă a sinonimiei, rigoarea fiind dată de *a)* identificarea exactă a obiectului, de *b)* apartenența

[3] I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană,* II *(Vocabularul),* București, 1975, p. 84.

[4] Narcisa Forăscu, *art. cit.,* p. 385. Aceste criterii apar înainte și formulate mai pe larg la I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *lucr. cit.,* p. 77.

[5] Mircea Seche, *Note despre sinonimie,* în *Cercetări de lingvistică,* XII (1977), nr. 2, p. 221.

[6] *Ibidem,* p. 221.

sinonimelor la acelaşi limbaj, de c) calculul numărului de contexte care permit substituirea termenilor sinonimi, vom obţine puţine sinonime şi invers, cu orice altă definiţie, vom obţine mai multe" [7]. Teoria preopinenţilor susţine, în ansamblu, *sinonimia propriu-zis largă:* „trebuie să considerăm sinonime toate perechile sau seriile lexicale care, substituite reciproc într-un mesaj dat, nu alterează în vreun fel conţinutul acestuia. Poziţia extrasemantică (sincronică ori diacronică, stilistică etc.) a fiecăruia dintre termenii perechii (ori seriei), trecînd pe planul al doilea, al nivelului neesenţial, nu poate afecta calitatea sinonimiei ca atare. Sînt prin urmare sinonime perechile (şi seriile) lexicale *căsătorie-matrimoniu, nisip-arină, mamă-maică-muică, necaz-magara, taci!-mucles!, jecmăni-mulge,* care, deşi aflate în planuri diferite ale limbii, îndeplinesc condiţia esenţială de *identitate semantică*" [8]. În fond, aceste două teorii reprezintă sinonimia ideală, teoretică, respectiv sinonimia reală, „practică". În ultimă analiză, disputa dintre reprezentanţii celor două poziţii este falsă, pentru că, de fapt, fiecare urmăreşte alt scop (teoreticenii : varietatea, mai ales tipurile de sinonime, iar lexicografii : bogăţia sinonimică a limbii). Din perspectiva scopurilor diferite, ambele poziţii sînt îndreptăţite, ceea ce ar trebui să înlăture cunoscuta acuzaţie falsă că cineva n-a găsit ceva ce nici nu şi-a propus să caute.

Dacă teoreticienii stabilesc un număr impresionant de tipuri de sinonime : *(a)* sinonime în *raport de egalitate : tare-puternic, (b)* sinonime în *raport de echipolenţă : beat-băut, (c)* sinonime în *raport de incluziune : fierbinte-încins* [9]*; (d)* sinonime *ideografice, (e)* sinonime *stilistice, (f)* sinonime *semantico-stilistice* etc., acestea trei din urmă chiar cu diverse subcategorii [10], lexicografii, care, în opoziţie cu teoreticenii, urmăresc *sinteza,* nu *analiza,* consideră că „în limbă există două tipuri fundamentale de relaţii sinonimice : unele reciproc valabile atît sub raport semantic, cît şi din punct de vedere extrasemantic, constituind *sinonimia lexicală absolută;* altele reciproc valabile numai sub aspect semantic, formînd *sinonimia lexicală circumstanţială*" [11]. Pentru teoreticieni aceste două tipuri sînt false, pentru că *sinonimia lexicală circumstanţială* trece dincolo de sinonimia propriu-zisă, care cuprinde doar ceea ce lexicografii numesc *sinonimie lexicală absolută.* Se poate vedea uşor că poziţia lexicografilor, mai elastică şi mai puţin urmărită de ideea reunirii faptelor variate, complexe în clase, tipuri, categorii, se apropie de poziţia vorbitorului obişnuit, care lărgeşte, de obicei, şi mai mult sfera sinonimiei. Pentru vorbitorul obişnuit *fotă* poate fi sinonim cu *opreg,* pentru că la el sinonimia logică e mai largă decît cea lingvistică şi trece uşor la analogie.

---

[7] I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *lucr. cit.,* p. 83—84.
[8] Mircea Seche, *art. cit.,* p. 221—222.
[9] Narcisa Forăscu, *art. cit.,* p. 387.
[10] Vasile Şerban, Ivan Evseev, *Vocabularul românesc contemporan. Schiţă de sistem,* Timişoara, 1978, p. 193—197.
[11] Mircea Seche, *art. cit.,* p. 223.

Exploatarea sinonimiei, respectarea apropierii și a distanței dintre sinonime, după cum reiese și din ultimul exemplu dat, depind de cunoștințele lingvistice și, în general, de nivelul cultural al vorbitorilor. Sinonimia vorbitorului poate fi, în funcție de pregătirea sa, de experiența sa, în funcție de cunoașterea limbii literare, a ramificațiilor lingvistice etc., practic nulă sau, la polul opus, de o bogăție copleșitoare. Evident, în procesul însușirii conștiente a sinonimelor, școala are un rol fundamental. Nu este indiferent dacă vorbitorul reușește sau nu să facă deosebire atît în lexic, cît și în viață între a *se închina* și a *se înclina* în fața cuiva.

Sinonimele ne ajută să glosăm, să precizăm *(zăcon = obicei, năravi ; curechi = varză ; demodat = învechit)*, să scăpăm de repetiții, de teroarea cuvintelor-șablon, de prefabricatele de limbă (a avea o *sarcină, răspundere, îndatorire, obligație, misiune*), să înlocuim un cuvînt care ne scapă pentru moment sau la care ezităm, fie din cauza sensului, fie a lanțului fonetic, mai dificil de pronunțat *(familiar, obișnuit ; repercusiune, consecință, urmare)*, să evităm cuvîntul nedorit *(drac, aghiuță, michiduță, necuratul)*, să potențăm, să insistăm asupra unei idei *(inteligent, rafinat, subtil, subțire)*, să atragem atenția asupra nuanțelor (de pildă : „Se poate *face* orice, dar nu se poate *făuri* orice, cum nu se poate *săvîrși* orice", Constantin Noica). Subliniind doar cîteva dintre problemele pe care le pune folosirea sinonimelor, reiese că bogăția impresionantă a registrului de *cuvinte părtașe* merită să fie exploatată din respect față de limbă, față de idee, față de cel căruia îi comunicăm prin cuvînt. În acest sens, poate că n-ar fi fără folos dacă dicționarele ar cîștiga un statut nou în procesul de învățămînt.

În concluzie, sinonimia înțeleasă ca domeniu al unității nuanțelor nu este un „lux", ci este „bucuria" limbii, a unui sistem care are forța nu numai pentru a exista și rezista, ci și pentru a se manifesta din plin ; sinonimele sînt asemenea veșmintelor care nu îmbracă, nu acoperă doar, ci mai ales pun în valoare. Dacă ajungem ca elevul să simtă, să valorifice, să respecte și să iubească cuvîntul, atunci am dat un răspuns îndemnului arghezian : „Să nu lăsăm cuvintele nici să doarmă, nici să amorțească, nici să zacă, nici să moară. Ele sînt comoara noastră de mare avuție".

După aceste chestiuni mai mult de ordin teoretic privitoare la sinonimia lingvistică (limbajul artistic realizează sinonimii care anulează criteriile sinonimiei lingvistice și, drept urmare, sînt inacceptabile în alte planuri ale limbii [12]), ne vom opri la unele probleme ale dicționarelor speciale din domeniul sinonimiei și la un grup de cuvinte din *Dicționarul analogic și de sinonime* (București, 1978).

Întîmplarea face ca prima serie sinonimică din lingvistica românească, scrisă cu litere latine, să fie pusă pe hîrtie în Banat. Este vorba de seria *„Kodru. Munte. Pădure"*, trecută pe pagina 70 din *Dictionarium*

[12] I. Coteau, A. Bidu-Vrănceanu, *lucr, cit.*, p. 78 ; Elena Slave, *Note asupra sistemului sinonimelor figurate*, în vol. *Sistemele limbii*, București, 1970, p. 85—95.

valachico-latinum (numit curent şi *Anonymus Caransebesiensis*), realizat la Carasebeş în jurul anului 1650 de Mihail Halici-tatăl [13] (şi nu de fiul său, poetul Halici, cum se crede, din greşeală, de la N. Drăganu pînă astăzi [14]). Halici, care realizează primul dicţionar cu limba de bază românească, la acest articol scapă din vedere că întocmeşte un dicţionar bilingv şi, în loc să dea echivalentele latineşti ale cuvîntului *codru*, indică şi sensul cu termeni româneşti. De la această serie apărută din greşeală, spontan, care, avînd în vedere prezenţa în şir a cuvîntului *munte*, este mai degrabă analogică decît sinonimică, şi pînă la *Dicţionarul analogic şi de sinonime* s-a parcurs un drum lung în cunoaşterea bogăţiei şi a varietăţii limbii noastre.

Este un lucru dovedit că, dintre toate compartimentele limbii, „capacitatea creativităţii lingvistice, individuale şi colective, caracterizează în primul rînd lexicul“ [15] şi că, „în comparaţie cu toate celelalte compartimente ale limbii, lexicul se remarcă print-o accentuată variabilitate istorică, uneori şi sincronică (fac excepţie, desigur, acele elemente stabile de milenii în fondul lexical fundamental)“ [16]. Dacă lexicul este cel mai mobil, atunci în cadrul său, dintre toate categoriile semasiologice, sinonimia este cea mai mobilă, cea mai bogată şi constituie un indice al gradului de dezvoltare şi de perfecţiune a unei limbi. Sinonimia oglindeşte mai prompt şi mai direct dinamica limbii, în compartimentul său cel mai receptiv, este categoria cea mai deschisă, cea mai primitoare, în continuă evoluţie. Poziţia izolată a limbii române faţă de celelalte limbi romanice, multiplele influenţe străine datorate situării ei într-un punct de interferenţă între apus şi răsărit, sud şi nord explică, pe de o parte, bogăţia creaţiilor interne şi, pe de altă parte, varietatea şi cantitatea împrumuturilor din alte limbi (slavă, maghiară, turcă, greacă, bulgară, sîrbo-croată, franceză, germană, italiană, rusă, engleză etc.). Efectul acestei poziţii aparte a românei se concretizează mai ales în sinonimie, ceea ce face ca însăşi constituirea sinonimelor româneşti să oglindească într-un mod specific viaţa poporului nostru, relaţiile noastre cu popoarele vecine şi, în primul rînd, istoria limbii române [17]. Din cele arătate, reiese importanţa cercetării sinonimelor pentru istoria limbii, pentru lexicografie, pentru stilistică şi, nu în ultimul rînd, pentru însuşirea conştientă a lexicului în procesul de învăţămînt.

În cunoaşterea şi cercetarea sinonimelor din limba noastră, un merit aparte revine dicţionarelor speciale, numite fie *de sinonime*, fie *ana-*

---

[13] Vezi Fr. Király, *Dictionarium valachico-latinum*, în *Orizont*, 1974, nr. 9, p. 6 ; idem, *Mihail Halici şi Mihail Halici jr.*, în *Orizont*, 1975, nr. 9, p. 6.

[14] Cf. N. Drăganu, *Mihail Halici (Contribuţie la istoria culturală românească din sec. XVII)*, în *Dacoromania*, IV (1924—1926), partea I, p. 77—168 ; vezi şi articolele citate în nota precedentă.

[15] Ionel Stan, *Despre creaţia şi evoluţia lingvistică (lexicală)*, în *Cercetări de lingvistică*, XXII (1977), nr. 2, p. 228.

[16] *Ibidem*, p. 228.

[17] Vezi *Dicţionar de sinonime*, sub redacţia prof. univ. dr. Gh. Bulgăr, Bucureşti, 1972, p. 5—23 ; Mircea Radu, *Observaţii în legătură cu sinonimia, sistemul vocabularului şi raportul limbii cu gîndirea*, în *Limbă şi literatură*, vol. XIII (1967), p. 107—128.

logice, eventual chiar *analogice și de sinonime*. Ele apelează la criteriul semantic în sistematizarea și gruparea lexemelor și înregistrează, în acord cu titlul, cuvintele cu valoare sinonimică și analogiile. *Dicționarul analogic și de sinonime*, elaborat de asemenea în regiunea unde s-a notat și prima serie analogică cu peste trei secole în urmă, cuprinde în cele 612 grupări analogice ale sale peste 27 000 de cuvinte. În fruntea fiecărui grup se află cuvîntul-titlu, termenul dominant al „cuibului", după care urmează sinonimele în ordinea apropierii lor semantice, iar acolo unde sinonimia se subțiază, slăbește, articolul se deschide spre analogii. Grupurile analogice reunesc următoarele categorii de cuvinte :

1. Cuvinte cu sens identic (sinonime absolute), de tipul : *dentist-stomatolog ;*

2. Cuvinte cu sensuri apropiate (sinonime ideografice), de tipul : *căldură-arșiță ;*

3. Cuvinte cu sensuri identice, dar cu valori stilistice diferite, de tipul : *preot* (neutru) — *popă* (fam.) — *cleric* (livr.) ;

4. Cuvinte legate prin relații de gen și specie, de tipul : *oaie, țurcană, țigaie* etc. ;

5. Cuvinte legate prin relații ontico-semantice dintre :

a) autor și acțiune : *elev — a învăța ;*

b) acțiune și obiect : *a construi — construcție ;*

c) acțiune și instrument : *a ara — plug ;*

d) acțiune și locul acțiunii : *a învăța — școală* [18].

După cum se poate observa, primele trei puncte privesc sinonimele, iar ultimele două indică trecerea la analogii. În finalul articolelor, se fac trimiteri la alte grupuri analogice tangente, ceea ce face ca și grupurile analogice să se lege între ele și să formeze un tot întreg. Întrucît în cadrul articolelor cuvintele, prin logica lucrurilor, nu-și ocupă locul în ordine alfabetică, ci după raportul sinonimic, *Dicționarul* se încheie cu un *Indice* al tuturor cuvintelor, rînduite alfabetic.

În cadrul fiecărui grup, s-a încercat (evident, cu succes parțial) să se înregistreze *tot* ce se leagă de cuvîntul-titlu, atît diacronic, cît și sincronic, atît din limba literară, cît și din ramificațiile lingvistice etc. Firește, acolo unde se impunea, apar indicațiile necesare : *înv., arh., fam., livr., peior., pop., rar, reg.* etc. Grupurile analogice au fost îndelung alese, astfel încît „orientarea spre grupurile cu un număr bogat de cuvinte și resurse sinonimice nu este numai un criteriu lingvistic, ci și unul social, căci numărul de mijloace de care dispune limba pentru a reda un anumit concept sau un anumit fragment din realitate este nemijlocit legat de importanța pe care o au sau au avut-o denotatele respective în viața și spiritualitatea poporului" [19].

Dăm pentru exemplificare, cu cîteva comentarii, un singur grup analogic, aparent banal, din *Dicționarul analogic și de sinonime*.

[18] *Dicționar analogic și de sinonime*, p. 6—7.
[19] *Ibidem*, p. 6.

OAIE

Subst. *Oaie, oiţă* (dim.), *oişoară* (pop.), *oiţică* (pop.), *mioară, mioriţă* (dim.), *miorea, păcurea* (pop.), *noatenă* (pop.), *păcuină* (reg.) ; *bucălaie ; strămioară* (pop.) ; *mînzare ; sterpătură* (pop.). *Berbec, berbecuţ* (dim.), *berbecel, arete* (înv. şi pop.), *strămior* (pop.), *terţin* (reg.) ; *batal. Miel, mieluşel* (dim.), *mieluş (rar), mieluşor, mieluţ, cîrlan, cîrlănaş* (dim., pop.), *mior* (reg.), *noaten* (pop.). *Mia, mieluşea* (dim.), *mieluşică* (dim.), *mieluţă.* Rase de oi : *bîrsană ; caracul ; merinos ; oaie mocană ; ţigaie ; ţurcană. Ovine.* Oierie (rar), *oierit, ciobănie, ciobănit. Turmă de oi. Stînă, tîrlă, oierie. Oier, păstor,* cioban, *păcurar* (înv. şi reg.).

Adj. *Ovin.*

Vb. A creşte oi ; a paşte oi. A tunde oi. A ciobăni. A behăi, a mehăi, a mecăi.

V. adăposturi pentru animale, animale erbivore, glasuri de animale, păstor, păşunat, vite.

Prima observaţie care se impune este aceea că întregul grup analogic se organizează, aproape exclusiv, din elemente moştenite şi din formaţii interne : *oaie, berbec, arete, miel, noaten, păcurar, păstor ; oierie, oierit* etc. Întîlnim cîteva cuvinte cu etimologie necunoscută, dar, evident, foarte vechi : *batal, cîrlan, ţigaie, ţurcan, stînă,* şi un termen, *mînzare,* care se crede că e din substrat. Puţinele împrumuturi nu ating, ci subliniază unitatea grupului : *caracul, merinos* se referă la rase de oi cunoscute, împreună cu termenii, într-o etapă mai apropiată de noi, iar *ovine* este un neologism, denumire generică, şi nu se referă numai la oi (neologismul are, desigur, avantajul obişnuit al valorii abstracte în comparaţie cu vechile substantive colective : *oime, oiet, oiamă,* mai concrete, neînregistrate de *Dicţionar*). Singurul împrumut vechi care s-a impus mai insistent în acest domeniu este *cioban* (tc.), dar nici acesta nu are la noi doar sensul de *păcurar, mocan* (dovadă : *ciobanul văcar, ciobanul bivolar, ciobanul căprar),* ci şi sensul general de „păstor". Ceea ce trebuie subliniat în mod deosebit este bogăţia impresionantă a derivatelor. Varietatea sufixelor este o adevărată demonstraţie de forţă derivativă (*-iţă, -işoară, -ică, -ioară, -ea, -uţ, -el, -uşel, -uş, -uşor* etc.), semn că în organizarea unui sistem lexical sinonimele se ivesc şi fără intervenţia unei limbi străine. Din contră, multe din cuvintele aparţinătoare acestui grup au pătruns din română în alte limbi (de pildă, în maghiară [20] : *miora, bukelája, berbécs, kirlán, notin, cigája, turma* etc.).

La prima vedere, surprinde absenţa adjectivelor (*ovin* e neologism şi are acelaşi regim ca şi substantivul). În realitate, tot ce s-ar fi putut exprima prin adjective, ciobanii (păcurarii, mocanii) au spus-o prin derivatele hipocoristice. E suficient să citäm un singur exemplu : *mioriţă.* Cuvîntul *bucălaie,* substantiv şi adjectiv, dovedeşte excelent că la acest grup se şterge hotarul dintre cele două părţi de vorbire, iar adjectivul există în şi prin substantiv ! Verbele strîns legate de *oaie* sînt puţine ; în

[20] Fr. Király, *Împrumuturi româneşti în limba maghiară,* în *Studii de limbă, literatură şi folclor* (Reşiţa), vol. IV (1978), p. 231—237.

fond, unul singur : *a paşte*, pentru că celelalte acţiuni se referă la viaţa de la stînă.

Iată cîte poate spune, pe scurt, un astfel de grup oarecum banal (ne-am fi putut opri şi la grupuri mai „spectaculoase", mai ales la cele care se referă la om : *prietenie, duşmănie, îngîmfare, bucurie, tristeţe* etc.). Analiza grupului *oaie* demonstrează că dominarea, mînuirea sigură a sinonimiei reclamă cunoaşterea devenirii sale pe verticală. Nu putem fi de acord, deci, cu cei care consideră că cercetarea constituirii diacronice ar deforma adevăratele raporturi existente pe plan sincronic [21], întrucît „evoluţia lingvistică pune în evidenţă sistemul limbii, iar sistemul explică evoluţia" [22]. O astfel de analiză pe plan orizontal, fără informaţiile din vechime, rămîne la suprafaţa lucrurilor. Trecutul nu este în spatele nostru, ci la temelia noastră. Evident, lucrurile nu stau altfel nici în domeniul limbii.

[21] Elena Slave, *art. cit.*, p. 86.

[22] Valeria Guţu Romalo, *Sistem şi evoluţie lingvistică. Din morfologia verbului românesc*, în volumul *Sistemele limbii*, Bucureşti, 1970, p. 217.

Etapele diferenţierii stilistice în proza românească veche

DRAGOŞ MOLDOVANU

În literatura română, secolul al XVII-lea reprezintă momentul cert al apariţiei stilului *în accepţia sa savantă*. O maximă aristotelică recunoştea cauza trebuinţei în cunoaşterea prealabilă : *nil amatum nisi precognitum* (nimic nu poate fi dorit dacă nu a fost cunoscut mai dinainte) [1]. Nevoia de stil a scriitorilor români apare ca o consecinţă a cunoaşterii literaturilor clasice, care a permis constatarea insuficienţelor stilistice ale limbii materne. Este drept că inferioritatea limbii române era resimţită şi în raport cu slavona, dar acesta era un sentiment de o cu totul altă natură. Spre deosebire de limbile clasice, slavona nu era considerată de către umanişti o limbă de cultură *(ars)*, ci o limbă „sfîntă", aşa încît o comparaţie cu ea releva doar opoziţia dintre profan şi sacru [2]. De altfel, slavona însăşi este angajată, în secolul al XVII-lea, într-un amplu proces de transformare stilistică în sensul asimilării tradiţiei clasice, iar mobilul manifest al acţiunii este acelaşi sentiment al inferiorităţii, împărtăşit de cei mai buni reprezentanţi ai săi [3].

Îmbogăţită şi disciplinată printr-o educaţie umanistă, gîndirea cărturarilor români avea mari dificultăţi de exprimare în limba maternă. Acesta este motivul imperios al îmbogăţirii lexicului şi al introducerii de construcţii străine, care converg spre o complicare a flexiunii generale a frazei, indispensabilă pentru redarea nuanţată şi unitară a gîndirii. Nu este vorba, însă, numai de o disciplinare a gîndirii, ci şi de o stilizare a sensibilităţii, prin limitarea caracterului spontan şi amplificarea caracterului intenţional al exteriorizării [4]. Se cunoaşte maniera în care deplîngea Ion Neculce decăderea Moldovei : este o suită de interjecţii, urmate de „expansiuni" sub forma propoziţiilor exclamative („Oh ! oh ! oh ! săracă ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceştia ai avut ! Ce sorţi de viiaţă ţ-au căzut ! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mare mirare este, cu atîtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag pănă

---

[1] O cercetare psihosociologică complexă a noţiunii de „trebuinţă" ne-o oferă studiul lui Paolo Thaon di Revel, *La nozione di bisogno*, în *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, s. 3, t. 5, partea a 2-a, 1960, nr. 2.

[2] Vezi şi P. P. Panaitescu, *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română*, Bucureşti, 1965, p. 14 şi 194.

[3] Vezi Dragoş Moldovanu, *Stilizarea citatului biblic în „Divanul" lui Dimitrie Cantemir*, în *Anuar de lingvistică şi istorie literară* (Iaşi), XX, 1969, p. 65—66.

[4] „Idealul Renaşterii, spune Emilio Alarcos, va fi armonizarea spontanului cu raţionalul, a naturaleţii cu arta, a vieţii cu cultura" *(Los sermones de Paravicino*, în *Revista de Filologia Española*, XXIV, 1937, p. 170).

astăzi în tine, Moldovă!"). Durerea se materializează în formele sale primare, ca o țîșnire directă a zbuciumului unui suflet simplu. Dar cu aceasta sîntem departe de conținutul și formele artei propriu-zise, care implică, așa cum observa G. Călinescu, „perfecționarea spontaneității cu o nouă economie a forțelor" [5]. Această sensibilitate deosebită de cea populară, filtrată, constituie mobilul psihologic al împrumutului stilistic. El a permis racordarea cu modalitățile noi de expresie intelectuală, asigurînd unitatea structurală a textului [6].

Reforma primilor umaniști a constat, deci, din crearea unui prim ansamblu de opoziții stilistice, prin introducerea unor scheme clasice, cu valoare expresivă, în raport cu construcțiile uzuale proprii, cu „valoare expresivă zero". Din alternarea construcțiilor marcate și nemarcate stilistic a rezultat o *diferențiere stilistică de gradul I*, evidentă în prima cronică scrisă în limba română [7]. Iată, de pildă, capitolul morții lui Ștefan cel Mare (URECHE, 61—62), unde coexistă topica progresivă, cu encliza predicatului („carele nime dintre domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajuns" — de remarcat și negația simplă), și topica regresivă, cu predicatul median sau proclitic; construcțiile sintetice gerunziale („ca văzîndu-l ai săi, să nu îndărăpteze"), eliptice („Au domnit Ștefan Vodă 47 de ani și 2 luni și 3 săptămîni și au făcut 44 de mănăstiri, și singur țiitoriu preste toată țara [au fost]"; „La lucruri de războaie meșter [era], unde era nevoie însuși se vîra") sau absolute („Nu multă vreme, dacă s-au întors Ștefan Vodă...", corespunzînd unui ablativ al timpului, *non multo tempore*), cu exprimări analitice normale; chiasmul frazeologic („Iară cînd au fost aproape de săvîrșiria sa, chemat-au...") și uniformitatea topică; demonstrativul emfatic cu valoare individualizantă („Fost-au *acest* Ștefan Vodă") [8] și litota („nu multă vreme", „nu mare de stat", „neleneș"), alături de exprimări comune. Deși inconsecvent, ritmul bazat pe scheme clasice nu lipsește cu totul: „la ospețe omora fără județ" (_ _ / _ / _ _ / _ / _ _ /), „la scaunul său la Suceava" (_ / _ / _ / _ / _ /), „după multe războaie cu noroc ce-au făcut" (_ _ / / _ _ / / _ // _ _ / / _ _ /), „[care

[5] George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1968, p. 370.

[6] S-a spus că evoluția frazei de la juxtapunere la hipotaxă este însoțită de o abandonare treptată a „limbii subiective, individuale, particulare" în favoarea „abstracțiilor generale, obiective, tipice, universale și reci" (N. I. Barbu, *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminesco*, în *Langue et littérature* (București), II, 1943, nr. 1—2, p. 127). Evoluția nu este, însă, dezastruoasă pentru stil decît dacă-l limităm la formele lui elementare (pentru autorul citat, „forța de expresie" maximă o are interjecția).

[7] Influența latină, în general negată aici, a fost demonstrată convingător de către Traian Diaconescu (*Elemente sintactice latine în cronica lui Grigore Ureche*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară* (Iași), XX, 1969, p. 35—47).

[8] În volumul *Analize literare și stilistice* al lui Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, București, 1967, p. 150, cel de-al doilea autor consideră procedeul „naiv" și spontan. Pentru existența lui ca modalitate retorică în latină (*Cicero ille, Demetrius iste*, la Cicero, *Fam.* IX, 26, 2, și XVI, 22, 2), vezi J. Marouzeau, *L'ordre des mots dans la phrase latine*, I, Paris, 1922, p. 158 și urm. În greacă îi corespunde procliza articolului la numele propriu (cf. Jean Brunel, *La construction de l'adjectif dans les groupes nominaux du grec*, Paris, 1964, p. 81).

era] de dînsul zidită" (__ / __ / __ / __), „și multă-înecare de ape s-au făcut" (__ / __ / __ / __ / __ / __ / __ / __ / __ / __). Acest ritm, nerelevat încă, este mai sensibil în alte pasaje, în care dublează membrii paralelismului dual [9] :

> Dumnezeu cel drept, cela *ce ceartă* (__ / __) nedireptatea și *înalță* (__ / __) direptatea, *cu cîtă certare* (__ / __ / __ / __) pedepsește *pre ceia ce calcă* (__ / __ / __ / __ / __) jurămîntul ! Că acesta Olbriht nu *spre păgîni* (__ __ / __), ci *spre creștini* (__ __ / __) *vrea să facă războiu* (__ __ / __ / __ __ / __) (54). — Mulți scriitori au *nevoit de au scris* (__ __ / __ / __ __ / __) rîndul și povestea țărilor, de *au lăsat* (__ __ / __) izvod pre urmă *și bune și rele* (__ / __ / __ / __ / __) să *rămîie* (__ / __) *feciorilor* (__ / __ __) și *nepoților* (__ / __ __), *să le fie* (__ __ / __) de *învățătură* (__ __ / __), despre *cele rele* (__ __ / __) să *se ferească* (__ __ / __) și să se *socotească* (__ __ / __), iară de pre *cele bune* (__ __ / __) *să urmeze* (__ __ / __) și să *se învețe* (__ __ / __) și să se *îndirepteze* (__ __ / __) etc. *(ibidem,* 1).

La aceste procedee se pot adăuga multe altele, de pildă dativul posesiv sau cu *esse* : „că pace și odihnă era tuturor [= aveau toți]", 95 ; dativul autorului : „și atîta s-au fost supărat alor noștri [= de către ai noștri]", 60 ; dativul interesului sau *dativus commodi* : „că nu părtește cronicariul Bielskii alor săi [= pe ai săi]", 14 ; *dativus incommodi* : „i-au căutat a fugi lui Petru Vodă la unguri", 21, cf. *quaerit Petro fugire ; dativus iudicantis* : „ci era în zavistia celor de casă și în batjocura tuturora [= era dușmănit de cei de casă și batjocorit de toți]", 54 ; construcții nominale corespunzînd unui ablativ al timpului : „După aceia, curîndă vreme, scrie că...", 19, cf. *Post non multo,....* ; unui ablativ al separației, cerut de verbe de „împiedicare", de tipul *relinquere* sau *abstinere* : „de nu s-ar fi părăsit Mateiaș craiu de acel gînd", 33 ; unui ablativ absolut : „Domnind Alexandru Vodă țara, venit-au cu oaste...", 23, cf. *Alexandro terram regnante,...* ; tipuri clasice de formulare a titlurilor capitolelor : „De însemnarea anilor", 13, cf. *De consignatione annorum,* sau „Pentru pacea așezată ce au făcut Alexandru Vodă cu craiul leșesc", 16, cf. *Pro pace stabile...* ; figuri etimologice : „Craii... crăiesc", 65, cf. *Reges... regunt ;* hiperbate sintactice : „*fără de seamă* se află *păsări multe*", 67 ; ș.a.m.d.

Luate separat, nici unul dintre acestea nu era (cu totul) exterior sistemului sintactico-stilistic românesc, dacă avem în vedere și faptul că, în limba veche, valențele sintactice ale verbului era mai numeroase decît astăzi, asigurîndu-i un potențial de integrare superior. Există, totuși, două caracteristici generale care indică influența latină : selecția procedeelor periferice în sistemul românesc, dar tipice pentru stilul clasic, și extinderea lor la alte categorii sintactice (sau utilizarea lor în

[9] Exceptînd unele pasaje disparate, de felul celor citate în continuare, intenționalitatea ritmului este greu de demonstrat aici. Combinațiile eufonice care, de obicei, subliniază efectele ritmice, sînt și ele „rare și nefrapante" (Traian Diaconescu, *op. cit.*, p. 45).

alte contexte situaționale) decît cele uzuale în limba populară. Dativul cu *esse*, de exemplu, s-a menținut în românește doar în cîteva izolări ; inversiunea este obișnuită numai pentru anumite categorii sintactice ; paralelismul este cunoscut doar poeziei populare ; construcțiile nominale și eliptice sînt frecvente doar în propoziții simple, dar nu devin un mod de structurare a frazei etc. Despre stilul cronicii noastre se poate spune același lucru ca despre cel al lui Amyot din traducerea operelor lui Plutarh : „Imitația, răspîndită peste tot, este mai puțin într-o formă determinată a limbajului, cît în turnura generală a dicțiunii, în structura tuturor acestor fraze, cărora le-a servit ca model imaginea geniului grec, dar în care formele indigene se amestecă și se combină cu formele împrumutate“ (A. de Blignières) [10]. Pentru a evidenția tenta umanistă a stilului său, vom compara portretul lui Ștefan cel Mare cu cel asemănător al lui Leonardo Aretino, creionat de Vespasiano da Bisticci (1421—1498) :

Fost-au acest Ștefan Vodă om nu mare de stat, mînios și de grab a vărsa sînge nevinovat ; de multe ori la ospețe omora fără giudeț (61).

Era messer Lionardo d'un aspetto gravissimo, non era molto grande di persona, ma di mediocre statura [...] Era di complessione collerico, e alle volte și adirava, ma subito tornava [11].

O noutate a cronicii este folosirea unor tropi de o factură diferită de a celor uzuali în stilul popular. Istoricii străini sînt lăudați pentru că „au fost *fierbinți* și rîvnitori nu numai a sale să scrie, ce și cele streine să însemneze“ (*ibidem*, 2). Recunoaștem aici metafora *studio historiæ ardere* „a se pasiona de studiul istoriei“. Tot așa, se spune că această cronică s-a scris „ca să nu se *înnece* a toate țările anii trecuți“ (*ibidem*, 1), preluîndu-se sensul concret al verbului *necare*, ce însemna „a îneca“ și „a pieri, a distruge“. Letopisețul moldovenesc a mers „de la început pînă la domnia lui Petru Vodă Șchiopul, și *s-au stins*“ (*ibidem*, 2), unde predicatul corespunde lui *exstinctum est*, cu sensul său propriu, iar nu cu cel abstract de „s-a sfîrșit“. Cronicarii străini au menționat toate întîmplările, ca să nu fie acuzați că sînt „neînvățați și *nestrăbătuți cu istoria*“ (*ibidem*, 13) — context care descinde neîndoielnic din *indocti et non perspicaces ad historiam*, unde adjectivul „pătrunzător“ este luat cu sensul propriu. În altă parte se spune că „după *pace așezată* au dăruit Mateiaș craiu...“ (*ibidem*, 33) — metaforă corespunzînd ablativului absolut *pace concessa*, cu verbul luat tot în accepția sa primară. „Jurămîntul și pacea ce legase atuncea *de proaspăt*“ (*ibidem*, 52), reia, probabil, adv. *recenter*, dezvoltat din *recens, -tis* „proaspăt“, „re-

[10] Apud J. Brenous, *Étude sur les hellénismes dans la syntaxe latine*, Roma, 1965 (reimprimare), p. 31.

[11] Apud Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, III$_1$, Torino, 1935, p. 60. Există un paralelism între slavonă și româna veche în privința folosirii timpurilor în tehnica portretului și a descrierii istorice (Pandele Olteanu, *Sintaxa și stilul paleoslavei și slavonei*, București, 1974, p. 206—210), dar nimic altceva, pentru că această tehnică este general-romanică, cu neîndoielnice ascendente latine.

cent", cf. *pacem recenter ligatam.* Toate aceste combinații de abstract și concret, a căror listă poate fi extinsă, nu aveau însă funcția poetică pe care le-o atribuim azi, ci una strict utilitară, de a facilita exprimarea unor gînduri pentru care fie că nu existau încă echivalente abstracte, fie că ele nu erau găsite. Rezultate din calchiere, ele nu probează intenția de plasticizare a abstracțiilor, ci, dimpotrivă, dificultatea de a se înălța pînă la ele. Prin urmare, diferențierea la nivelul semantic este numai aparentă — și acest decalaj de distanțare a nivelelor prozei față de limbajul popular este caracteristic pentru perioada începuturilor.

Stadiul incipient al influenței clasice este caracterizat și prin acceptarea procedeelor în formele lor elementare, cu o frecvență și un grad de complexitate minime : hiperbatul se aplică, de obicei, formațiilor verbale perifrastice, mai puțin sudate (de ex. : „*fiind* și Laskii atuncea *sosit* la Nistru" 136) [12], inversiunea afectează mai ales nivelul grupului propozițional, perioadele sînt simple, iar tentativele de complicare a lor eșuează de cele mai multe ori în anacolut, paralelismul este preponderent dual și frecvent tautologic etc. Chiar dacă figurile complicate nu lipsesc cu totul, ele au o frecvență extrem de redusă. Astfel, hiperbatul construit prin intersectarea termenilor grupurilor nominal și verbal, mult folosit de Dosoftei, de Cantemir sau de T. Corbea, apare aici o singură dată : „și *v r î n d de ce se fălea c a s ă-i a r a t e că-i adevărat*" (*ibidem,* 31).

O altă marcă a stadiului incipient este aceea că procedeele tind să contracteze opoziții forte, evidențiindu-se aproape exclusiv în raport cu contextele normale. Cu alte cuvinte, lipsesc relațiile și corelațiile dintre procedee : ele nu au devenit încă un ansamblu activat de o funcție comună, ci sînt proiecții ale fluxului discontinuu al intenționalității stilistice. Simptomatice pentru această stare de fapt sînt neechilibrul și asimetriile, deja semnalate de către Traian Diaconescu [13]. Nu lipsește fraza amplă, cu mai multe axe (propoziții principale) și cu o mare bogăție de subordonări în protază (de ex. la p. 52), dar între părțile ei nu există acea corespondență obligatorie *(responsio)* care să-i confere o funcție stilistică certă. În pofida sensului general ascendent, fraza nu devine o perioadă, ci păstrează tiparele unei *oratio soluta* : ea este un mare bloc amorf, în care dezvoltarea anarhică a unor membri alternează cu excesiva reducere a altora, într-o textură cu evident caracter haotic, subliniat și de lipsa concordanței timpurilor sau de stîngăcia nexurilor. Chiar cînd există intenția unei corelații (ca în cazul convergenței paralelismului cu ritmul), rezultatul este mai degrabă o juxtapunere decît o sinteză, în sensul că cele două scheme nu își corespund riguros, termen cu termen, ci se amalgamează pur și simplu.

Influența latină se densifică în scrierile lui Miron Costin. Prin extinderea frecventă a topicii inversive la nivel propozițional, opozi-

[12] Relevat de Ovid Densusianu, *Limba română în secolul al XVII-lea,* litogr., I, București, 1935—1936, p. 166.

[13] Traian Diaconescu, *op. cit.,* p. 45.

țiile interne cîștigă în amploare și fermitate. Iată o perioadă în care alternanța schemelor directă (A) și inversivă (B) se face în chiasm :

> Laud osîrdiia răposatului Urechie vornicul, carile au făcut de dragostea țării letopisețul său (A), însă acela de la Dragoș Vodă, de discălicatul cel al doilea al țării aceștiia din Maramoroș scrie (B). // Iară de discălicatul cel dintăi cu români, adecă cu rîmleni, nimica nu pomenește (B), numai amelință la un loc, cum că au mai fost țara o dată discălicată, și s-au pustiit de tătari (A). (M. COSTIN, 242).

Faza aceasta este comună tuturor literaturilor romanice umaniste ; la Boccaccio, de pildă, varietatea stilistică se obține „prin alternarea a două moduri de a dispune cuvintele, unul organic italian și altul preluat din latină și introdus artificial în țesutul viu al limbii“ [14]. De fapt, nu este vorba, în general, de introducerea forțată („artificială“) de construcții alogene, cît de extinderea tipologică a tiparelor de la un nivel de materializare la altul, așadar de valorificarea unor posibilități ale sistemului lingvistic propriu.

Miron Costin introduce specii noi de procedee sintactico-stilistice, cum sînt construcțiile participiale redate prin participii, nu numai prin gerunzii ca la predecesorul său, și mărește întrebuințarea altora, dar majoritatea opozițiilor continuă să fie de tip forte. Astfel, hiperbatul sintactic este evidențiat tot în contexte neutre, deși e mult mai frecvent ca în cronica anterioară :

> Făcutu-ț-am izvod dintîiași dată de mari și vestiți istorici mărturii, *a cărora* trăiesc și acum *scrisorile* în lume (M. COSTIN, 243).

Apariția perioadei complexe marchează etapa *diferențierii de gradul al II-lea*, cînd, prin schimbarea axei structural-stilistice a frazei, devenită clasică, ea începe să angajeze ansamblul. Prin respectarea regulilor de proporționalitate și simetrie a părților, perioada obligă la crearea de corelații între procedeele din categorii diferite, care, în consecință, nu se mai definesc exclusiv în raport cu sintaxa normală, ci și prin opoziție reciprocă. Vom exemplifica fenomenul printr-o perioadă trimembră (M^1 — M^2 — M^3) a lui Miron Costin :

> Al treilea an după aceasta, văzîndu-se Bator Jigmont, domnul Ardealului, sosit la bătrînețe și fără cuconi, și văzînd că turcii din an în an să întăresc și cască asupra Ardealului să-l cuprindze, și el amu îmbătrînit și obosit de vîrtute [fiind], alegîndu-și viața bătrînețelor cu odihnă, au socotit (M^1) că și frații lui, nice unul nu va putea să ție de răul turcilor Ardealul, [și] au făcut (M^2) cu cumnatu-său, împăratul nemțăsc, tocmală, să hie pre sama

[14] T. B. Alisova, *Rapporti tra sintassi e stile nel proceso di formazione della lingua letteraria italiana*, în *Beitraege zur romanischen Philologie*, II, 1963, p. 102—103 ; cf. și A. Schiaffini, *La prosa-poesia di Giovanni Boccaccio*, în *Revue de Linguistique Romane*, X, 1934, p. 78. După Petrarca, stilul ideal nu poate fi decît o medie între cel clasic și cel al modernilor *(tra lo stil de'moderni e il sermon prisco)*.

împărăției nemțești Ardealul, iară lui i-au dat (M^3) împăratul, cumnatu-său, doaă olate, anume Ratibor și Opulia, în țara Silezii, căriia țări îi dzic leșii Slionsca, [și] să hotărește cu dînșii aceia țară (M. COSTIN, 48).

Sintetismul formei este produsul convergenței procedeelor concentrării (construcții nominale, eliminarea conjuncției copulative după schema asindetului, elipsă), reliefării (configurație de ansamblu „centripetă", care evidențiază ideile secundare) și simetriei (paralelism dual la nivelul componentelor protazei și trial între subordonatele de gradul I și regente). Ca și în proza umanistă italiană, „acceptarea modelului latin va duce la o îmbogățire de elemente, la o întărire a structurilor, care vor constitui, într-adevăr, o cucerire" [15].

Incontestabilă pentru specialiști [16], influența latină asupra operei lui M. Costin a fost negată, în ultimul timp, de către eseistul Eugen Negrici [17]. El apreciază că alternarea structurilor periodice cu cele populare dovedește nu „aspirația la un model", ci „silința autorului de a scrie frumos și mai ales variat"; după Negrici, „supunerea la un model ar fi stabilit, cît de cît, o ordine prioritară și, cu ea, pericolul manierismului (cum s-a întîmplat la Cantemir)". Dar cercetarea comparativă a evoluției limbilor literare romanice dovedește că niciodată acțiunea latinizantă nu *a debutat* în forme extreme, ci s-a exercitat progresiv, modelînd treptat sensibilitatea lingvistică a publicului. Prin urmare, stabilirea naturii și genezei unor forme de expresie nu se poate face acronic, ci numai prin raportarea la stadiul de evoluție al limbii literare, singurul care poate justifica modalitățile de selecție și combinare ale acestora.

Pe de altă parte, a susține că un scriitor fără conștiința modelelor ar fi putut ajunge spontan, din pură nevoie de variație, la perioada clasică este o naivitate [18]. Ca ansamblu structurat după reguli precise, perioada reflectă o viziune particulară asupra evenimentelor, prezentate în multipla lor conexiune, un mod de a gîndi istoria fără tangențe cu mentalitatea populară. Este suficient să comparăm perioada lui M. Costin, deja citată, cu o frază din vechiul „letopiseț moldovenesc", pentru a sesiza diferența :

După doi ani a domniei lui Bogdan Vodă, scrie letopisețul cel moldovenesc că au venit fără veste Petru Vodă, ce l-au poreclit Aron, și au aflat pre Bogdan Vodă la sat la Răuseni, din jos de tîrgul Sucevei, și l-au lovit vineri în răvărsatul zorilor, octomvrie în 16 zile, și acolo i-au tăiat capul lui Bogdan Vodă (URECHE, 27).

---

[15] Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, 1963, p. 60.

[16] Vezi, în special, studiul lui B. Cazacu, *Influența latină asupra limbii și stilului lui Miron Costin*, reluat în vol. *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 83—110.

[17] Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin*, București, 1972, p. 320.

[18] Regăsim ideea la Mircea Muthu, cu referire la perioadele lui Cantemir, care „conțin nervul retoricii de extracție populară specifică sud-estului" (*La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, 1979, p. 10).

Letopisețul anonim prezenta doar rezultatele brute ale acțiunilor, într-o suită continuă *(oratio perpetua)*, în care raporturile se stabileau doar pe baza succesiunii frastice. Dimpotrivă, M. Costin oferea o viziune totală asupra precedentelor cauzale (de ordin politic, psihologic și social) care au determinat actul istoric, într-un circuit gramatical complet, suficient în sine. Diferența dintre cele două modalități ale stilului descriptiv nu este dată nici de prezența sau absența subordonării, pentru că subordonarea poate atinge un grad foarte înalt fără a se putea finaliza în perioade. Un exemplu îl oferă chiar scrisoarea lui Neacșu :

> *I pac* să știi domniia ta (P) că au venit un om de la Nicopoe (S^1) de mie me-au spus (S^2) că au văzut cu ochii loi (S^3) că au trecut ceale corăbii (S^4) ce știi și domniia ta (S^5) pre Dunăre în sus.

Este o subordonare de gradul al V-lea, pe care perioada lui M. Costin este departe de a o atinge ; numai că fraza boierului Neacșu are un *caracter linear*, în timp ce perioada implică o dimensiune *spațială*, la care nu se poate ajunge decît prin asimilarea regulilor unei *alte* geometrii. Nu credem că greșim susținînd că acceptarea modelului periodic de expunere *a obligat* la căutarea de legături între fapte, la o substanțială îmbogățire a informației, la adîncirea semnificației evenimentelor, activînd procesul de modificare structurală a viziunii istorice.

S-ar putea aduce obiecția că multe dintre procedeele atribuite de noi influenței clasice apar încă din primele texte traduse din slavonă : dativul posesiv, encliza predicatului, inversiunea ordinii „normale" a termenilor propoziționali și frazeologici, chiasmul, paralelismul, litota, figurile etimologice. Dar nici unul dintre acestea nu erau expresive pentru traducătorii lor, care, atunci cînd nu le deformau din neștiință, se limitau să le preia ca atare. Atitudinea stilistică este incompatibilă cu metoda literală, pentru că ea impune considerarea valorică a ansamblelor, iar nu semantică a cuvintelor. Dacă unele dintre aceste construcții au fost preluate de scriitorii din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, ele au suferit o *mutație funcțională* ; astfel, dislocările (morfo-) sintactice, deși există atît în traducerile coresiene, cît și în cele ale lui Dosoftei, au funcția unor adevărate hiperbate numai la acesta din urmă. *Continuitatea nu există, practic, ci este produsul unei reaprecieri, de unde urmează că umanismul nostru nu are, ci își creează o tradiție stilistică.*

O caracteristică esențială a stilului lui M. Costin este aceea că singurele relații stabilite cu consecvență sînt cele dintre procedeele concentrării. (Înțelegem prin *relații* legăturile dintre figurile aceluiași microsistem stilistic, iar prin *corelații* legăturile figurilor din microsisteme diferite, așa cum se manifestă ele în secvență.) Înainte de a deveni o componentă a stilului artistic, perioada trebuia să-și consolideze articulațiile gramaticale, pentru a face față necesităților expunerii istorice stricte. Referindu-se la proza secolului al XV-lea italian, R. Spongano arată că și aici „noul organism al frazei constă nu atît

din modulația poetică, cît din structura arhitectonică a membrilor săi periodici"[19]. În al doilea rînd, M. Costin nu extinde procedeele la toate nivelele perioadelor sale : relațiile și corelațiile se fac la același nivel. Inversiunea, de pildă, afectează fie ordinea componentelor propoziționale, fie pe cea a propozițiilor ca atare, dar cele două posibilități nu sînt totalizate. Tot astfel, un procedeu dintr-o anumită propoziție nu este raportat la un procedeu de tip diferit dintr-o alta : convergența este rezultatul adiționării, nu al sintezei. Situația nu are un caracter accidental, ci este tipică pentru o anumită fază a oricărui proces de adaptare. Referindu-se la „agregatele sociale", Gabriel Tarde arăta că „adaptarea de primul grad este aceea pe care o prezintă între ele elementele sistemului de care este vorba ; adaptarea de gradul al doilea este aceea care le unește cu sistemele ce le-nconjoară"[20]. Dacă diferențierea de gradul I reprezenta stadiul „atomic" al influenței clasice, cea de gradul al II-lea este, neîndoielnic, stadiul „molecular", forma primară a „agregatului" stilistic.

Letopisețul lui Miron Costin se deosebește de cel pe care îl continuă nu numai printr-o organizare sintactică superioară, ci și prin dimensiuni noi ale expresiei figurate. Iată un text reprezentativ :

> A doa dzi după descălecatul oștilor, au făcut Racoții masă mare și au cinstit pre amîndoi domnii. El singur în capul mesăi, den-a-direapta Ștefan Vodă, den-a-stînga Constantin Vodă. Boierii lui cu boierii amînduror țărîlor vîrstați ; în fruntea tuturora Chimini Ianăș hatmanul lui (I). Vrei vedea cum înghite Racoții mari și înalte gînduri, cum s-ari vedea crai preste crai și domn preste domni (II). Orb nărocul la suiș și lunecos a stare la un loc, grabnic și de sîrg pornitori la coborîș (III). Toate acestea turcii prăviia cu coada ochiului, aceste tovărășii țărîlor acestora (IV). (M. COSTIN, 173)

Sub raport semantic, se pot distinge aici patru nivele : primul, în care cuvintele păstrează înțelesurile lor de bază, este cel al *sensului literal* ; al doilea se centrează pe una dintre acele combinații de concret și abstract pe care retorica le numea *metagoge* ; al treilea este nivelul *sensului alegoric*, o microalegorie care se dezvoltă din toposul norocului orb *(fortuna cæca)* ; ultimul este nivelul *sensului propriu-zis metaforic*, structurat pe o metaforă cu două trepte de abstracție (priveau cu coada ochiului = nu vedeau bine = reprobau). Noutatea stilistică nu este dată numai de apariția unor modalități noi ale transferului semantic, ci și de convergența acestora : primul plan oferă descrierea concretă a ospățului lui Rákoczi ; al doilea surprinde semnificațiile psihologice ale acestui ospăț ; al treilea îl consideră din perspectiva filozofică a norocului nestatornic ; ultimul sugerează implicațiile sale politice. Este, deci, un tablou complex, cu patru dimensiuni semantice, care nu se suprapun însă, nu apar printr-o cvadruplă inter-

[19] Apud Ghino Ghinassi, *Leon Battista Alberti fra latinismo e toscanismo : la revisione dei „Libri della famiglia"*, în *Lingua Nostra*, XXII, 1961, nr. 1, p. 3.
[20] Gabriel Tarde, *Legile sociale*, București, 1924, p. 83 și 89.

pretare a unuia și aceluiași text, ci, ca și în cazul figurilor sintactico-stilistice, ele sînt juxtapuse.

Prin extinderea în adîncime a sistemului sintactico-stilistic latin, inversiunea devine linia generală a frazei, dobîndind o expresivitate generică. (Înțelegem prin *expresivitate specifică* capacitatea unui procedeu de a contracta opoziții în secvență, care să-i asigure un randament funcțional, iar prin *expresivitate generică* limitarea opozițiilor sale la sistemul stilistic, în cadrul căruia se definește în raport cu alte procedee. Opozițiile sistematice îi asigură relevanța stilistică, permițînd recunoașterea sa indiferent de gradul de adecvare sau de aderență la context. Ca să folosim pînă la capăt analogia cu distincțiile utilizate de A. Martinet pentru analiza fonologică, relevanța dă „optimul teoretic" al expresivității, în timp ce randamentul dă „optimul său practic".) Este ultima fază de dezvoltare a unui procedeu, aceea în care „comunicarea absoarbe expresia" [21]. La nivelul contextului, opozițiile față de sistemul normal sînt fie rare, fie insuficiente — situație bine reprezentată de stilul lui Constantin Cantacuzino, al lui Nicolae Costin sau al lui Cantemir din *Hronic*. Iată două exemple tipice :

> Însă, după acestea, iată nici un lucru cîte sînt supt lună stătătoriu și neschimbat nu poate fi, nici în nenumărații ani pot într-același chip sta, ci toate sînt în mutări și în stricăciuni zidite, cum s-au zis și să cunoscu. (C. CANTACUZINO, 56) — Însă dar, ca de tot în praf și în cenușă lucrurile noastre să nu se ducă, dirept că cît neștine va putea pentru ca să ajute rodul și feliul lui datori iaste ; și măcar o scînteie către atîtea mii ale altora la focuri mari ce să văd zgîndărînd, de a lumina dentr-un tăciunaș cît de mic, încă neștine a o lăsa și a să lenevi de a nu o mișca nu trebuie. (*Prefața* mitropolitului Theodosie la *Liturghia* din 1680, în *Bibliografia românească veche*, I, p. 234)

Nu numai stilul marilor cronicari sau al marilor prelați de formație savantă, ci și cel din cancelariile domnești și chiar din scrisorile particulare reflectă predilecția pentru o topică inversivă consecventă, care devine efectiv o marcă a exprimării culte, indiferent de conținutul căruia i se aplică. Vom da un exemplu dintr-o scrisoare particulară, din 1702, a boierului Diicul Buicescu :

> Cinstită scrisoarea dumitale ca de la o adevărată iubită soră am luat, dentru care bucurie desăvîrșită mi-a venit, întîi de a dumneavoastră fericită sănătate vestindu-mi-se, și mai mult că Domnul Dumnezeu a vrednicit pe dumneata a vedea și veselie de iubit fiu al dumitale, care bucurie, precum la dumneata, așa și la toată casa noastră a fost [22].

În asemenea condiții, reliefarea devine un fenomen extrinsec frazei, determinat fie de rezonanța clasică a ansamblului, fie de opoziția dintre fraze. Fraza nu mai conține figuri evidențiate de contexte neutre succesive, ci devine ea însăși o figură. Regăsim situația în cea de-a

[21] Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, p. 206.
[22] N. Iorga, *Scrisori de femei*, Vălenii de Munte, 1932, p. 71.

doua jumătate a secolului al XVI-lea italian, cînd „stilul elevat latinizant se transformă în normă sintactică a limbii literare“ [23]. Se creează o normă de tip clasicizant, rezultat al unei *diferențieri stilistice de gradul al III-lea* (la nivelul textului). Ea oferea destule avantaje stilului istoric, dar nu convenea celui propriu-zis artistic datorită omogenității, uniformității sale.

În această situație, un adevărat scriitor (cum era Dimitrie Cantemir) sau un istoric dornic să-și rafineze stilul (cum erau stolnicul Cantacuzino, frații Greceanu sau Nicolae Costin) erau obligați fie să renunțe la cuceririle sintaxei expresive umaniste — ceea ce le-ar fi contrazis convingerile —, fie să recurgă la o suprareliefare semantică (prin antiteză), sintactică (prin hiperbat și chiasm) sau muzicală (prin ritm și rimă). Această *diferențiere de gradul al IV-lea*, obținută prin includerea reliefului în relief, este, deci, semnul unui moment de criză a tehnicii mijloacelor de expresie, survenită prin neutralizarea valorii expresive specifice a inversiunii în planul contextului frazeologic, deci prin *saturație* [24].

Criza este generală în literatura europeană de la sfîrșitul Renașterii [25] și se rezolvă în faza barocă în același mod ca la noi, violentînd sistemul stilistic prin introducerea masivă a procedeelor de suprareliefare clasice [26]. Este interesant că și artele plastice evoluează într-o

---

[23] T. B. Alisova, *op. cit.*, p. 106—107.

[24] S-a arătat că uzura unui procedeu, rezultată dintr-o utilizare excesivă, creează necesitatea acumulării procedeelor în limbajul artistic, îndeosebi din sfera procedeelor reliefării (Marie-Louise Müller-Hauser, *La mise en relief d'une idée en français moderne*, Geneva — Zürich, 1943, p. 268). Fenomenul fusese descris de J. Marouzeau sub numele de „cristalizare“, probabil la sugestia „cristalizării“ psihologice de care vorbise mai întîi Stendhal (*Traité de Stylistique appliquée au Latin*, Paris, 1935, p. 306).

[25] Idealul lingvistic al barocului portughez era folosirea de „cuvinte frumoase într-o ordine frumoasă“, unde frumusețea era dată de conformitatea cu latina clasică (Hernani Cidade, *O conceito da poesia no século XVII*, în *Boletim de Filologia*, I, 1932, p. 246). Pentru italiană, vezi Alisova, *op. cit.*, p. 107, și Cesare Segre, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXX, 1953, p. 145—177. Despre barocul spaniol ca apogeu al acțiunii umaniste de latinizare, vezi Martin Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*[4], Madrid, 1955, p. 48—50 ; Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1964, p. 264—271 ; Ermilo Abreu Gómez, *La syntaxis y la expresión literaria*, în *Anuario de Letras* (Mexico), IV, 1964, p. 266 („literatura clasică provoacă un fel de beție latinizantă“). Despre sintaxa francezului Maurice Scève, Raoul Morçay scria că „sîntem speriați de inversiunile pe care le folosește ca și cum ar scrie pagini de latină“ (*La Renaissance*, I, Paris, 1933, p. 300—301). În veacul clasicismului francez inversiunea devine o convenție poetică (Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971, p. 225) ; se apreciază că „un străin care s-ar iniția în franceză ar avea mai multă nevoie de latină clasică pentru a-l înțelege pe Racine decît pentru a-l traduce pe *Roland*“ (André Thérive, *Le français, langue morte ?*, Paris, 1923, p. 34).

[26] Și P. P. Panaitescu explicase „forma ritmată a stilului“ la umaniștii noștri prin contactul cu literaturile clasice (*Începuturile...*, p. 207). Tot el semnala în termeni generali evoluția trifazică a stilului cronicăresc (Gr. Ureche, M. Costin, D. Cantemir), dar plasa începutul latinizării în opera lui M. Costin, ca și majoritatea cercetătorilor (*Scriitori de altădată*, în *Manuscriptum*, IV, 1973, nr. 4, p. 21).

manieră analogă : „Unul dintre motivele folosite cu predilecție în pictura barocă, scria Wölfflin, a fost sublinierea mișcării în adîncime printr-un plan «supradimensionat» [...]. Motivele din primul plan vor apărea disproporționat de mari“ [27]. Procesul se însoțește cu aglomerarea neobișnuită a figurilor, între care se stabilesc raporturi de o uimitoare complexitate. „Căutarea obsedantă a efectului, scrie René Huyghe, duce la fuziunea elementelor angajate la obținerea lui ; tehnicile se combină și se susțin“ [28].

Cea mai frapantă similitudine cu situația noastră o oferă gongorismul spaniol, așa cum rezultă din analiza lui M. Criado de Val : „Reforma culterană a lui Góngora a însemnat, *fără îndoială* [s.n], cel mai îndrăzneț experiment stilistic realizat în cîmpul romanic. Nici un alt poet nu s-a folosit cu atîta îndrăzneală de desinențele puternice ale spaniolei, de autonomia morfologică a cuvintelor sale și de gramaticalizarea sa redusă, pentru a încerca să-i concureze pe clasicii latini pe terenul lor cel mai propriu și cel mai dificil : în aplicarea hiperbatului“ [29]. Autorul nu are în vedere decît italiana, franceza și portugheza — fapt care scuză caracterul categoric al sublinierii originalității barocului spaniol. (De altfel, chiar dacă ar fi parcurs bibliografia filologică românească, nu ar fi găsit ceva asemănător, ci doar relevarea unui șir nesfîrșit de „greșeli de limbă“... La noi a dominat punctul de vedere romantic, ce vedea în limba populară nu momentul inițial al evoluției limbii culte, ci apogeul său — optică ciudată, care a dus la prohibirea „abaterilor“, limitînd simțitor posibilitățile de racordare a literaturii noastre la marile curente europene și conferindu-i o poziție de izolare nefirească și improprie.) Nu putem face o comparație de frecvență, copleșitoare în proza poetică a primului nostru scriitor, dar, pe baza tipurilor delimitate de lingvistul spaniol, putem avea certitudinea că hiperbatul *lui Cantemir* este „cel mai îndrăzneț experiment stilistic realizat în cîmpul romanic“, deoarece, pe lîngă faptul că se aplică prozei, iar nu poeziei (prin definiție mai „tolerantă“), pe lîngă faptul că angajează toate nivelele operei, atît frastice cît și transfrastice [30], antrenează mai multe tipuri, incluzînd și schemele : morfemul conjunctivului + ... + verb (*să-ți* o frumoasă socoteală *arăt*), pronumele reflexiv și personal de conjugare + ... + verb (*își* lauda *poftește* ; de *mă* pintru aceasta dară tu înșelătoare și de rău voitoare *socotești*), prepoziția-morfem a infinitivului + ... + verb (pînă *a nu să* de frîmsețea și dulceața pomului celui de moarte aducătoriu *amăgi*). Dacă este adevărat că diferențele de tratament al hiperbatului romanic sînt impuse

[27] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968, p. 175.

[28] René Huyghe, *La sève du baroque*, în *Baroque*, 1969, nr. 4, p. 11.

[29] M. Criado de Val, *Fisonomía del idioma español*, Madrid, 1962, p. 206. Vezi și Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 71—72 ; Salvador Echavarria, *Lenguaje y convivencia*, în *La Palabra y el Hombre* (Veracruz), 8, 1958, p. 384.

[30] Dragoș Moldovanu, *Sintaxa narativă a „Istoriei ieroglifice“ : structurile dislocate*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXV, 1976, nr. 1, și XXVI, 1977, nr. 1.

de structura gramaticală specifică a limbilor respective [31], vom conveni că varietatea superioară a construcțiilor cantemiriene se explică prin dezvoltarea mai mare în românește a sistemului morfosintatic (formelor analitice le corespund în spaniolă forme sintetice) și, implicit, prin mai multe posibilități de separare a grupelor unite printr-o strînsă coeziune. Cît privește concordanța calităților generale ale hiperbatului în cele două „arii laterale" ale stilului romanic (obscuritatea, ostentația, abundența, excentricitatea etc.), ea se explică probabil prin influența spiritului artistic oriental, care a servit drept catalizator psihologic în procesul de imitare a formelor clasice, orientîndu-i pe scriitori spre elocvența de tip „asiatic" [32].

Cele patru grade de diferențiere stilistică semnalate prezintă analogii cu teza evoluției literare cvadruple a formaliștilor ruși. I. Tînianov *(Du fait littéraire)* distingea următoarele etape : „1° În raport cu un principiu de construcție automatizat, apare în mod dialectic un principiu constructiv opus [de ex. inversiunea față de topica directă] ; 2° urmează aplicarea sa — orice principiu constructiv își caută aplicarea cea mai simplă [inversiunea se aplică mai întîi grupului propozițional] ; 3° el se extinde unei mase cît mai mari de fenomene [la toate nivelele frazei] ; 4° el se automatizează și suscită în acel moment principii de construcție opuse [fie suprareliefarea, fie revenirea la topica directă]" [33]. De fapt, Tînianov sesiza doar trei faze, pentru că cea de-a doua nu era decît forma practică a posibilității precedente ; în același timp, el simplifica excesiv faza a treia, care presupune două grade de integrare a procedeului, în micro- și macrocontext. Prin aceasta, el escamota însuși procesul structurării stilistice, care nu se rezumă la „extindere", ci înseamnă în primul rînd crearea de relații și corelații la toate nivelele textului, care să-i asigure randamentul funcțional.

Din acest punct de vedere, diferențierea de gradul al IV-lea producea un randament maxim, pentru că aglomerarea valorică a frazei obliga la dezvoltarea extremă a raporturilor constitutive. Nicolae Costin, de pildă (N. COSTIN, C.), nu se limitează la prezentarea hiperbatului pe fondul topicii normale („De puțin folos iaste pîrăul acela a fi plin de pește, sau muntele a fi plin de fiară, de *nu va fi* vînătoriu *învățat* a vîna și a undi", 44), ci îi augmentează efectul, combinîndu-l cu inversiunea („*Mai lungă* au fostu, *decum socotisem,* scrisoarea mea", 73), cu anafora („...să fie vrut a spune ... de cîte ori au răbdat greșealele alor săi, de cîte ori ar fi fostu viclenit de cei streini, pre scurtu, *cîte* va fi suferit dzua *neodihne, cîte* va fi arătat noaptea *suspinuri...,* 18—19), cu chiasmul (topică normală + topică ascendentă : „Căci niceodată vreun hatman nu s-au veselit de izbîndă în Rîm, pînă nu *s-ar fi* întîi de o mie de ori viața sa *cumpănit*", 41), cu antiteza („Iară căci nu altui domn creștin, ce *acestui păgîn domn* am vrut să scriu *viața,* că pre cît acest domn, păgîn fiind, are laudă pre acest vac, căci au fost

[31] M. Criado de Val, *op. cit.*, p. 207.

[32] Dragoș Moldovanu, *Oriental și clasic în stilistica frazei lui Cantemir,* în *Anuar de lingvistică și istorie literară* (Iași), XIX, 1968 (concluziile).

[33] Apud Dmitri Likhatchev, *L'étiquette littéraire,* în *Poétique,* 9, 1972, p. 122.

bun, pre atîta pediapsă vor avea domnii creștini în ceia lume", 50), cu zeugma („*mai mulți* s-ar afla în oraș *răi și furi*, decît [s-ar afla] în păduri fiară", 77) [34].

Deoarece proza ritmică, prin cele două calități implicite, abundența și varietatea, oferea în cel mai înalt grad posibilitatea suprareliefării, era firesc să marcheze rezolvarea provizorie a crizei sistemului stilistic românesc. Constituirea sa trebuie, deci, asociată cu barocul tardiv european, iar nu cu cel timpuriu, cum a încercat L. Gáldi [35]. Eroarea acestui învățat (de care ne-am făcut vinovați și noi într-un studiu despre hiperbatul lui Cantemir) este aceea de a fi încercat să găsească tipurile de clauzulă medievale, căzute în desuetudine începînd cu veacul al XV-lea european și reabilitate doar cu titlul de experiment de unii clasicizanți extremiști [36]. Pe lîngă inexistența tradiției latinei curiale și aulice, împotriva *cursus*-ului mai pledează și faptul că formele relevate de Gáldi sînt, în majoritatea lor, variante, iar nu tipuri consacrate de clauzule ; or, pentru a accepta că variantele sînt intenționale, trebuie neapărat să demonstrăm frecvența mare a formelor tipice. În al doilea rînd, acest fel de clauzulă apărea de regulă în poziții forte, la sfîrșitul perioadei sau al membrilor periodici [37] — lucru de care Gáldi nu ținea seama. În polemica din jurul prozei metrice latine s-a arătat că, pentru a avea certitudinea genului, relevarea unui cursus sporadic este insuficientă, întrucît poate fi vorba de un „ritm al limbii", involuntar ; cu această metodă s-ar putea proba că *orice text* este, într-o măsură oarecare, „metric" [38]. Din acest motiv,

---

[34] Fiind vorba de lucrarea unui umanist, caracterul ei de traducere nu mai permite suspectarea intenționalității figurilor, chiar cînd acestea sînt reproduse pur și simplu. Vezi observațiile pertinente ale lui N. Cartojan din *Istoria literaturii române vechi*, III, București, 1945, p. 188.

[35] L. Gáldi, *Inceputurile prozei ritmice românești*, în *Limba română*, X, 1961, nr. 5, p. 465 și urm. Compararea textului lui Varlaam cu al originalelor îi permite lui Pandele Olteanu să aducă o serie de corecții interpretărilor savantului maghiar (*op. cit.*, p. 339—349). Ideile lui Gáldi au fost acceptate, însă, de Dan Horia Mazilu (*Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 181—189), care întreține o confuzie constantă între valorile originalului și ale traducerii. Or, „contribuția lui Varlaam la structurarea predicilor sale", susținută de Mazilu, este mai mult de ordin negativ, tipic-medievală, manifestîndu-se prin reduceri și eliminări, iar nu o contribuție creatoare, pozitivă, așa cum se observă în toate traducerile (sau, mai bine spus, parafrazele) baroce ale operelor religioase din întreaga Europă, a căror tehnică dominantă era *amplificarea* (exemplul tipic la noi este *Psaltirea* lui Dosoftei).

[36] Vezi Mathieu G. Nicolau, *L'origine du „Cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, 1930 ; Edmond Pognon, *Littérature latine chrétienne et moderne*, în vol. *Histoire des littératures*, sous la direction de Raymond Queneau, II, Paris, 1956, p. 267.

[37] Vezi F. Novotný, *Le problème des clausules dans la prose latine*, în *Revue des Études latines*, IV, 1926, p. 223 ; M. Marti, *Recenzie* la vol. *Studi sul Boccaccio* (1973), în *Giornale storico della letteratura italiana*, XCI, 1974, p. 475.

[38] A. W. de Groot, *La prose métrique latine*, în *Revue des Études latines*, IV, 1926, p. 42—43 ; Massimo Lenchantin de Gubernatis, *Problemi e orientamenti di metrica*, în vol. *Introduzione alla filologia classica*, Milano, 1951, p. 868—871.

considerăm că nici la Coresi, nici la Moxa și nici la Varlaam nu se poate constata o diferențiere ritmică a textelor conștientă, cu atît mai mult cu cît nici diferențierea sintactico-stilistică nu atinge un grad prea dezvoltat. Impresia de ritm a textelor religioase este dată exclusiv de procedeele simetriei (îndeosebi de paralelismul membrilor), care, fiind constant cultivate în originale, au trebuit să apară măcar uneori și în traduceri. Este, deci, un ritm de construcție, care ar fi putut constitui premisa celui accentual, dar virtualitatea nu se transformă în act.

Se poate vorbi de un început timid în primele cronici, dar procedeul dobîndește consistență doar la scriitorii care reușesc o diferențiere de gradul al III-lea. Iată, de exemplu, o frază a Stolnicului, construită din secvențe continuu ascendente, unde anapestul are o mare frecvență :

> Și necum să-i mai bîntuiască să *ispitia* (__ __ /), ci în prieteșugul lor *îi chiema* (__ __ /) și cu dînșii *să lega* (__ __ /), *ca oricînd* (__ __ /) ei vrea să margă asupra altor *cuivași* (__ __ /), au cînd alții asupra lor *vrea veni* (__ __ /), ei *ajutor să le dea* (__ __ /| __ __ /) și cu *prieteșug să se afle* (__ __ /| __ __ /| __) (C. CANTACUZINO, 68).

Suportul sintactic al ritmului este, de obicei, paralelismul, așa cum reiese cu claritate din construcția periodică următoare, unde anapestul alternează cu peonul III :

> Cu greu, zic, foarte-mi iaste, de vreme ce nu aflu eu pănă acum, măcar cît am *ostenit* (__ __ /), cît *am cercat* (__ __ /), cît am *întrebat* (__ __ /) și *de știuți* (__ __ /) și *de bătrîni* (__ __ /) *domiriți* (__ __ /) și *înțelepți* (__ __ /) și în tot chipul *m-am trudit* (__ __ /) și pentr-alte părți și cu cheltuială am *nevoit* (__ __ /), ca doar aș *fi aflat* (__ __ /) vreun istoric, carele și de țara *aceasta* (__ __ / __), de începătura ei (__ __ / __) și de lăcuitorii ei (__ __ / __) și de *domnitorii* ei (__ __ / __), carii cît și cum *s-au purtat* (__ __ /) și de *obiceiurile lor* (__ __ /| __ __ /) *și de legile ei* (__ __ /| __ __ /) și de alte multe ce-ntrînsa să vor *fi aflat* (__ __ /), carele să scrie pe *amăruntul* (__ __ / __) toate și cu *deadinsul* (__ __ / __), precum de alte țări fac și scriu pe larg toate *(ibidem*, 4).

Există o intenție evidentă de a sublinia ritmic seriile de predicate și complemente, care se întrepătrund după următoarea schemă :

__ __ __//// __ __ __//// __ // __ //

Diferențierea sintactică nu este secundată însă riguros de o diferențiere ritmică, așa cum se observă în proza lui Cantemir. Amplificarea efectelor euritmice se face, uneori, prin asonanțe și aliterații :

> Însă nu nice mai pre urmă puține g r e l e și r e l e *au ajuns* (__ __ __ și i-au *întîmpinat* (__ __ /) că iată și *hunii v i i n d* și *c u p r i n z î n d*

(_ _ / // _ _ /) aceste părți și *alte multe au călcat* (_ _ /) (*ibidem*, 70).

Dar efortul stilistic al istoricului muntean nu se oprește la simpla asociere de efecte muzicale complementare, ci tinde spre o convergență multiplă a figurilor, ca în acest final de perioadă absolut remarcabil :

> Ca pre cei buni și vrednici să *lăudăm* (_ _ /) și bine să *cuvîntăm* (_ _ /), și pre cei răi și cruzi să *ocărîm* (_ _ /) și rău să-i *pomenim* (_ _ /) (*ibidem*, 28).

Este o antiteză a cărei unitate este subliniată atît printr-un ritm uniform, cît și prin paralelismul dual care antrenează toate elementele (complemente și verbe), în timp ce termenii opozitivi sînt diferențiați pe de o parte eufonic, prin două serii de *similiter cadens* (lăudăm — cuvîntăm, ocărîm — pomenim), iar pe de alta prin două figuri etimologice (buni — bine, răi — rău). Includerea varietății în unitate se face prin angajarea stilistică a fiecărui cuvînt, care susține nu una, ci mai multe figuri, cu toate elementele structurii sale (sens, formă, poziție). S-ar părea că aglomerarea procedeelor atinge aici un punct culminant, dar nu este așa. Apogeul este suprapunerea figurilor din același microsistem retoric, care produce o supraabundență a efectelor, cum este această combinare a modalităților reliefării din proza lui D. Cantemir :

> Pentru acestea dară, a măriii-tale totdeauna și-n toate dzile către mine, dintru acea adevărată frățească dragoste izvorîte, ca de viiață făcătoare de bine faceri izvoară arătate, cărora răsplătire și la preț prețuire a da vrednic nefiind, acest al mieu puținteluș pentru mult, mititeluș pentru mare dar cu rugăminte spre priimire îl aduc — carele dintăi născutul a proastii și nevrednicii mele minți, *ca un de floricele cules și legat mănuncheaș*, carele întîia a ostenințiii mele răzsădire și odrăslire iaste, spre a măriii-tale bună mirosală *l-am alegîndu-l și gătindu-l adus* (CANTEMIR, D., 11—13).

Cele două secvențe subliniate reprezintă grade diferite de suprareliefare în cadrul aceleiași perioade. Prima este un hiperbat care se opune unui context inversiv (suprarelief de gradul I), iar a doua este un chiasm morfosintatic inclus într-un hiperbat morfosintatic ce, la rîndul său, se opune tot unui context inversiv. Ceva mai mult, chiasmul este dublu reliefat, eufonic și euritmic (dipodie peonică, _ _ / _ / _ _ / _). Sîntem în prezența unui suprarelief heteroplan de gradul al IV-lea, care se poate reprezenta schematic prin următoarea tectonică :

rimă
ritm
chiasm
hiperbat
inversiune

Dimensiunea semantică a romanului ieroglific este structurată după aceleași principii. Vom găsi aici la tot pasul metafore în metafore, simboluri în simboluri, alegorii în alegorii, într-o țesătură adesea inextricabilă, care suprasolicită nu numai facultatea de percepție, ci și cultura cititorilor. Exemplul pe care îl dăm este dintre cele mai simple :

> Iară celelalte jigănii, *toate carile în cîrșma lăcomiii cu păharul răutății vinul vicleșugului bea*, dacă pre Lup din mijlocul lor lipsind îl văzură, precum acmu supt fundurile pămîntului să află, li părură.

Există aici (CANTEMIR, IST. I, 158) un prim plan al diegezei sau conținutului narațiunii (boierii consideră că plecarea lui Lupu Bogdan este semnul retragerii sale definitive din sfat), pe care se înalță planul alegoric general (boierii sînt simbolizați prin „jigănii", iar Lupu Bogdan prin „Lup"), în care se include o microalegorie (bucuria jigăniilor este imaginată sub forma unui banchet al viciilor). În stilul simplu, ideea s-ar fi exprimat cam așa : „Iară celelalte jigănii, lacome, rele și viclene, dacă...". Printr-o ingenioasă combinație de metagoge, defectele se detașează de punctul lor de incidență caracterologică, devenind secvențe ale unei scene. Metaforele nu mai au caracterul utilitar care precumpănea la predecesori, nu tind să faciliteze comunicarea, ci, dimpotrivă, să o complice, obligînd la un efort suplimentar de recompunere a unghiului de incidență inițial. Diferența dintre „metafora utilă" și „metafora estetică" o surprindea foarte exact Guyau, comparînd stilul „simplu" cu cel „poetic" : „Stilul simplu este foarte adesea figurat pentru motivul că nu e abstract ; cu cît o limbă e mai populară, cu atît e mai concretă și mai bogată în imagini, numai că aceste imagini nu sînt căutate, ci împrumutate din real [...] A face metafore naturale, împrumutate din mediul în care trăim în mod obișnuit [...], nu înseamnă a ieși din simplu. Limbajul obișnuit, în evoluția sa, transformă cuvintele în vederea unei folosiri mai comode ; poezia le transformă în sensul reprezentării celei mai vii și mai plăcute. Unul are ca scop *metafora utilă*, care «economisește atenția» și ușurează exercițiul intelectual ; alta *metafora* propriu-zis *estetică*, ce multiplică facultatea de a simți și puterea de asociație" [39].

Complexitatea eșafodajului semantic, susținut printr-o uimitoare virtuozitate a combinațiilor sintactice și muzicale, marchează punctul terminus al evoluției stilului savant, care nu se mai definește printr-un plus de prelucrare în raport cu stilul popular, ci în mod antinomic. Dovada supremă este coprezența celor două stiluri ca termeni ai unei opoziții de manieră narativă în *Istoria ieroglifică*. Într-adevăr, există aici cîteva povestiri ale Vulpii (CANTEMIR, IST. I, 96 și urm.) care se deosebesc structural față de stilul de ansamblu al romanului :

> Odînăoară era un boier carile avea cîtăva herghelie de iepe. Avea la iepe și un herghelegiu, carile pre cît era de bun păzitoriu, pre atîta era la vin băutoriu. În iepe era și un armăsariu preafrumos, carile cu cît era la chip

[39] M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*[2], Paris, 1895, p. 294.

de iscusit, încă mai mult era cu vitejești duhuri împodobit. Căci atîta de tare nu numai al său, ce și a celorlalți armăsari cîrduri păziia, cît herghelegiul din toate vredniciile numai cu beţiia îl întrecea [...] ș.a.m.d.

Acest stil nu este curat popular, cum l-au considerat mulți, ci include un anumit procent de stilizare — cum a observat cu finețe Manuela Tănăsescu [40] —, care ne permite să putem vorbi la fel de bine de un stil savant diluat. Vom numi această reapariție calitativ diferită a structurilor stilistice populare într-un stadiu avansat al organizării formale *emergență stilistică*. Ea marchează o *diferențiere stilistică de gradul al V-lea*, intertextuală (între texte narative), după formula $TN^1 + TN^2 + TN^1$, în care TN^1 este textul narativ în stil savant, iar TN^2 cel în stil cvasipopular. Această diferențiere, care opune în aceeași operă prima și ultima etapă, reprezintă închiderea primului ciclu evolutiv al prozei noastre, desfășurat sub semnul *mimesis*-ului.

Caracteristica fundamentală a evoluției stilului umanist românesc, în comparație cu cea din Romania apuseană, este aceea că se desfășoară într-un ritm rapid, care se accelerează pe măsura succesiunii fazelor. Deoarece latinizarea se realizează în progresie geometrică, a III-a și a IV-a etapă sînt contopite în opera acelorași scriitori, care, prin faptul că duc acțiunea imitației pînă la limită, sînt obligați să se angajeze în direcția diferențierii de tip baroc. De aici urmează că barochismul unui prozator va fi cu atît mai pronunțat, cu cît latinizarea stilului său va fi mai accentuată și, implicit, pericolul neutralizării mai acut.

Sesizînd faptul că „barocul coincide cu o epocă de saturație a formelor, în care e necesar să se inventeze noi tipare sau, cel puțin, să se varieze și nuanțeze cele vechi". Al. Ciorănescu nu vede aici o explicație suficientă în sine : „de ce, se întreabă el, simplitatea nu putea fi acceptată înainte de a fi existat o criză a barocului ?" [41] Dacă Dimitrie Cantemir nu se oprește la stadiul atins de Miron Costin și nici nu procedează la o simplificare a schemelor frazeologice, la o decompresiune stilistică (așa cum face, de pildă, Antim Ivireanul), ci, dimpotrivă, continuă acțiunea acestuia pînă la ultimele ei consecințe, o face pentru că este animat în cel mai înalt grad de dorința remedierii complete a „stricării" limbii proprii, a înălțării ei rapide la rangul de *ars* care definește umanismul de pretutindeni. Pentru a uza de fericita expresie a lui Jan Starobinski [42], el are „conștiința structurantă" a umanistului. Iar dacă stilul său dă uneori impresia unei baroce căutări a uimitorului, mobilul psihologic al performanțelor nu pare a fi numai dorința de singularizare : el se simte reprezentantul cel mai cultivat al unei limbi și identifică nevoia de afirmare proprie cu cea a limbii căreia i

[40] Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică"*, București, 1970, p. 176.
[41] Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, București, 1980, p. 395—396.
[42] Vezi ancheta lui Cesare Segre, publicată în vol. *Strutturalismo e critica*, Milano, 1965, p. XX (inclus în catalogul editurii „Ph. Le Monnier").

se consacră. Or, dacă în vremea lui cel mai important criteriu de estimare a calităților unei limbi literare era capacitatea ei de a se adecva cerințelor prozei poetice (gen care reprezenta efectiv apogeul complexității sintactico-stilistice), dacă un Vaugelas se mîndrea că „nu există altă limbă care să observe mai mult numărul și cadența perioadelor sale ca a noastră, iar acest lucru dă adevărata marcă a perfecțiunii limbilor“ [43] (polemizînd indirect cu italienii, care susțineau același lucru), nu trebuie oare să vedem în abundența prozei sale o expresie tipică a voinței de egalizare, a spiritului de competiție cu valorile recunoscute ale Apusului ?

Reflexul concret al sincretismului este discordanța dintre calitățile baroce ale stilemelor sale și matricea în care se manifestă ; într-adevăr, ele se grefează pe o perioadă amplă, de factură ciceroniană [44], iar nu pe fraza concisă, segmentată, nervoasă a celor mai mulți barochiști, care preferau modelul lui Seneca și a lui Tacit [45]. Așadar, vom regăsi la el preocuparea centrală a umaniștilor de consolidare a structurilor frazeologice masive, de întărire a ligamentelor gramaticale, pentru a permite încorporarea stilemelor celor mai diferite și, în același timp, pentru a face posibilă reprezentarea oricărui conținut. Faptul se cere subliniat cu atît mai mult cu cît criteriile împrumutului stilistic nu mai sînt cele ale primilor umaniști, naturalețea și selecția, ci ornamentalitatea și artificialitatea, care domină în perioada barocă [46].

Gradele de diferențiere semnalate probează faptul că evoluția spre baroc a lui Cantemir nu înseamnă o ruptură față de tradiția românească savantă, „un act de violentă sincronizare cu marile curente europene ale timpului“, cum crede Manuela Tănăsescu [47]. Pe de altă parte, tentativa de explicare *in extremis* a barocului său ca dezvoltare dintr-un clasicism folcloric, aparținîndu-i aceleaiași eseiste [48], nu este numai forțată, cum s-a observat deja [49], ci și superfluă. Este adevărat că manifestările umaniste ale literaturii noastre nu au consistența Renașterii italiene, că barocul se grefează, la noi, pe o Renaștere în plină

---

[43] Vaugelas, *Remarques sur la Langue Françoise*[2], Amsterdam, 1690 *(Preface)*.

[44] Cicero era de părere că stilul periodic este expresia cea mai potrivită a genului istoric *(Oratorul*, LXI, în vol. *Opere alese*, II, București, 1973).

[45] Cf. Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*[2], Bari, 1924, p. XX ; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII*[e] *siècle*, Paris, 1968, p. 264 ; M. Criado de Val, *op. cit.*, p. 65 ; Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*[3] Florența, 1961, p. 393 ; Giuseppe Toffanin, *Machiavelli e il „Tacitismo“ (la „Politica storica“ al tempo della controriforma)*, Padova, 1921, p. 138—139.

[46] Distincția îi aparține lui Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*[4], Madrid, 1959, p. 205

[47] Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 205.

[48] *Ibidem*, p. 204. Nu putem accepta nici ideea exprimată de I. C. Chițimia, după care barochismul lui Cantemir este un „fenomen spontan“, iar incidența cu linia barocului occidental — involuntară *(Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXII, 1973, nr. 2, p. 181).

[49] Sultana Craia, *Există un baroc românesc ?*, în *România literară*, V, 1972, nr. 17, p. 10.

desfășurare, nu succedă unei faze „clasice", de epuizare a resurselor creatoare. Dar schema italiană, care oferă cicluri complete, nu poate servi drept criteriu definitoriu pentru cele două categorii socioculturale și, cu atît mai puțin, nu poate elimina variantele naționale asincrone, în care limitele acestora sînt mai puțin precise [50].

Analiza caracterelor literare ale eufuismului englez (proză ritmică și rimată, cu pronunțate tendințe conceptiste, pe linia elocvenței „asiatice") i-a permis Laurei Torretta sesizarea unei situații la fel de paradoxale : John Lyly scrie la începutul Renașterii și, de aceea, apariția lui „este surprinzătoare într-un timp în care limba engleză [...] se afla într-un stadiu de sălbatică dezordine morfologică și sintactică". Din perspectiva ciclului italian, eufuismul îi apărea autoarei o „aberație nu de tip decadent, ci de gust primitiv și semibarbar", care nu suportă comparația cu secentismul. „Secentismul, conchidea ea, este fermentul unei supermaturizări, eufuismul este un fenomen de imaturitate. Acela [...] este frenezia noutății, revoltă contra trecutului, aspirație spre evadarea din vechile scheme. Eufuismul [...] este aberația puerilă a unei literaturi care [...] nu are un trecut cu care să rivalizeze, nici poziții cucerite care trebuie depășite : o literatură rămasă înapoiată față de progresele națiunii engleze în alte domenii și încă privată de un instrument de expresie sigur" [51]. Cu toate aceste discordanțe sau chiar incompatibilități, savanți contemporani nu ezită să considere eufuismul ca o expresie tipică a barocului englez [52].

Cercetările mai noi au demonstrat că, în afara Italiei, barocul apare tocmai în țările cu o Renaștere tîrzie și insuficient maturizată, care nu reușise să înfrîngă spiritul medieval ; cazul țărilor germanice este cel mai des invocat [53]. Referindu-se la barocul spaniol, Leo Spitzer observa că „un medievism persistent și o Renaștere recent formată se unesc și generează o creație hibridă" [54]. Chiar și în Franța, arată Marcel Brion, „Renașterea și barocul se întrepătrund atît de strîns, încît cu greu pot fi deosebite. De altfel, ar fi mai adevărat să spunem, dată fiind raritatea unui veritabil baroc francez, că în Renaștere există un mod de a fi baroc" [55].

---

[50] Cf. Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, 1955, p. 10—11 ; René Huyghe, *loc. cit.*

[51] Laura Torretta, *L'Italofobia di John Lyly e i rapporti dell' „Euphues" col Rinascimento italiano*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LII, 1934, fsc. 309, p. 239, 253.

[52] Miroslav John Hanak, *The Emergence of Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, 1970, nr. 3, p. 323.

[53] Cf. René Huyghe, *op. cit.*, p. 14 ; Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 11 ; Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 321—324 (cu referire la barocul românesc).

[54] Leo Spitzer, *El Barroco español*, în vol. *Romänische Literaturstudien*, Tübingen, 1956, p. 799.

[55] Apud Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 16. După Dmitri Lihaciov, barocul nu a putut deveni un „stil de epocă", ci a rămas un „stil secundar" în comparație cu Renașterea (*Evoluția stilurilor și stilul baroc*, în vol. *Poetică, estetică, sociologie*, București, 1979, p. 207—208).

În asemenea condiții, persistența idealului imitativ este ușor de înțeles. Deoarece Renașterea olandeză s-a manifestat tîrziu, abia la începutul secolului al XVII-lea, prețiozitatea a însemnat aici dorință de îmbogățire a limbii ; referindu-se la Maria Tesselschade, John F. Flinn arată că, pentru scriitoare, stilul prețios nu era un scop în sine, ci un mijloc de a da strălucire ideilor poetice [56]. Idealul umanist se menține și în conceptismul spaniol, care, după cum observa L.-P. Thomas, a fost „străbătut de cîteva ori, sub influența Renașterii, de o mișcare conștientă, cu caracter savant, comparabilă oarecum cu cele determinate în Franța de Pleiadă sau de prețioase, și tinzînd să îmbogățească spaniola cu ajutorul limbilor moarte, modelîndu-i sintaxa după cea a latinilor. Imboldul cel mai puternic s-a produs în secolul al XVII-lea“ [57]. Într-adevăr, „intenția declarată a lui Góngora de a-și reforma limba după exemplu latinei nu face decît să continue și să rafineze opera de reînnoire a veacului al XV-lea [...], întărită de teoriile umaniștilor, care considerau spaniola o latină coruptă“ [58]. Este o diferență sensibilă față de barocul italian, în care „convulsia formală, prostul gust izvorăsc dintr-o dorință practic-hedonistă a surprizei și a stupefacției, iar nu din dorința de a înnobila expresia“ [59].

De fapt, barocul european pare să ofere mai puține analogii cu cel italian, cît cu Prerenașterea italiană, în care virtuozitățile formale „se explică prin excesul sforțării [...] de ridicare aristocratică a «limbii vulgului» la înălțimea de instrument expresiv nobil“ [60]. Referindu-se la proza lui Guittone d'Arezzo (veacul al XIII-lea), A. Bartoli se întreba : „Cine ar zice că acesta este un scriitor al începuturilor și nu unul al decadenței, al unei decadențe tîrzii ? Nimic nu-i lipsește lui Guittone să fie considerat ca reprezentant al unei perioade deja îmbătrînite, nici măcar jocurile de cuvinte și de spirit“ [61]. S-a vorbit chiar de un „secentism anticipat“ al primilor prozatori, idee care se sprijină nu numai pe analiza intrinsecă a operelor, ci și pe stabilirea modelelor. Este interesant că, la ei, ca și la barochiști, atenția se îndreaptă spre latinitatea tîrzie, spre Seneca, Boethius, Lucan, Claudian ș.a. [62]. Savanții care văd în baroc și o „reîntoarcere la medievalitate“ invocă și analogiile dintre arta barocă și goticul tîrziu, „flamboyant“, ca și

[56] John F. Flinn, *La préciosité dans la littérature néerlandaise. L'œuvre de Maria Tesselschade*, în *Revue de littérature comparée*, XL, 1966, p. 67—69 și 79.

[57] Lucien-Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, în *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, XVIII, 1909, p. 7.

[58] Pino Mensi, *Góngora e i moderni*, în *Cultura e Scuola*, X, 1971, nr. 39, p. 56.

[59] Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia nella poesia e nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale à G. Boccaccio*, Genova, 1934, p. 14.

[60] *Ibidem*, p. 13.

[61] Adolfo Bartoli, *Storia della letteratura italiana. III, La prosa italiana nel periodo delle origini*, Florența, 1880, p. 256. O substanțială caracterizare a stilului său face Giacomo Devoto în *Profilo di storia linguistica italiana* [2], Florența, 1954, p. 48—49.

[62] Giosuè Carducci, în vol. *Critica italiană de la Vico la Croce* (antologie de Alexandru Marcu), București, 1941, p. 294.

o serie de „reveniri" din domeniul teologiei, filozofiei, vieții sociale [63]. Faptul că barocul se împlinește cu cea mai mare strălucire în Spania s-ar explica, după G. de Reynold, tocmai prin aceea că, acolo, umanismul nu a întrerupt niciodată complet tradiția medievală [64].

În pofida acestor analogii, între barocul european și Prerenașterea italiană subzistă diferențe profunde, insuficient subliniate de comentatori. Dacă ne limităm la domeniul literaturii, sesizăm imediat deosebirea dintre proza barocă, în care apetitul formalist se manifestă în structuri sintactice mature, întărite de practica umanistă efectivă (sau le presupune cînd opozițiile stilistice față de normă sînt implicite, printr-un fel de *expresivitate negativă*), și proza infantilă a originilor, unde jocul ingenios (semantic, eufonic sau euritmic) se produce în texturi de o simplitate adesea dezarmantă, iar împrumuturile, diverse dar anarhice, nu ajung să-i confere frazei un caracter omogen. Nimic surprinzător, deci, în evitarea pretențioasei perioade a lui Cicero sau a lui Titus Livius și în opțiunea pentru stilul sincopat, nominal al „decadenților". Indiferent de simetria tendințelor expresive generale, Prerenașterea și barocul sînt incompatibile prin însăși baza opozițiilor stilistice, fapt care se repercutează asupra mobilului acțiunilor literare și, firește, asupra rezultatelor acestora.

Coexistența Renașterii cu barocul nu este, deci, un fenomen intern, românesc, ci angajează în proporții diferite majoritatea literaturilor care au participat la mișcarea umanistă mai tîrziu și care, pentru a-și satisface nevoia de afirmare a propriei capacități, au accelerat ritmul de asimilare a curentelor dominante, încercînd să contracareze decalajul temporal. De altfel, întreaga evoluție a culturii noastre se prezintă nu sub forma unei succesiuni de zone distincte, ca a marilor culturi europene, ci ca o suită de amfizone ; de aici caracterul ei permanent sintetic, opus analitismului altora. În aceste condiții structurile mixte devin tipice pentru întregul parcurs, iar nu numai pentru fazele tranzitorii [65]. Consecința firească a schimbării de ritm este imposibilitatea extinderii bazei socioculturale a noilor achiziții într-o măsură comparabilă cu cea permisă de evoluțiile „normale". S-a arătat, de pildă, că Renașterea nu a creat, în Italia, o diferențiere prea frapantă între limbajul „popular" și cel „savant", pentru că, aici, exista deja o tradiție a contactului dintre italiană și latină ; dimpotrivă, în celelalte țări europene diferențierea registrelor este netă [66].

---

[63] Gonzague de Reynold, *Le XVIIe siècle. Le classique et le baroque*, Montréal, 1944, p. 131, 142—143 ; Rudolf Chadraba, *Triomphes et historicités baroques en Bohême*, în *Baroque*, 1969, nr. 4, p. 26, 34 („caracterul protobaroc al goticului tîrziu") ; M. Raymond, *op. cit.*, p. 11, 15 ; René Huyghe, *op. cit.*, p. 14.

[64] Gonzague de Reynold, *op. cit.*, p. 143.

[65] Vezi, în acest sens, și Al. Dima, *Perioade și curente literare*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXI, 1972, nr. 2, p. 189—190.

[66] Cf. Prampolini, *op. cit.*, p. 39 ; M. Criado de Val, *op. cit.*, p. 223.

SIGLE

C. CANTACUZINO = C. Cantacuzino, *Istoria Țării Rumânești*, în vol. *Cronicari munteni*, I, București, 1961.

CANTEMIR, D. = Dimitrie Cantemir, *Divanul*, București, 1969.

CANTEMIR, IST. = Idem, *Istoria ieroglifică*, I—II, București, 1965.

M. COSTIN = Miron Costin, *Opere*, București, 1958.

N. COSTIN, C. = Nicolae Costin, *Ceasornicul domnilor*, București, 1976.

URECHE = Grigore Ureche și Simion Dascălul, *Letopisețul Țării Moldovei*, Craiova, 1939.

Norma lingvistică și actualitatea extralingvistică*

MIOARA AVRAM

În legătură cu caracterul variabil în timp al normei merită să fie relevate complexitatea și variabilitatea factorilor extralingvistici de care ține sau trebuie să țină seama norma, modul în care atît norma subiectivă (convențională), cît și cea obiectivă (uzul) sînt în situația de a se adapta la unele elemente ale revoluției tehnico-științifice actuale și la mutațiile antrenate de ea, direct sau indirect, în sistemul de învățămînt și în tipul de cultură predominant. Am în vedere anume faptul că noile condiții de transmitere a comunicării pot influența norma lingvistică și pot sugera soluții aplicabile și în alte domenii.

I. Norma subiectivă — probleme de ortografie

1. Un prim exemplu privește convenția ortografică a despărțirii cuvintelor la capăt de rînd. După cum se știe, spre deosebire de alte limbi pentru care normele ortografice nu impun restricții în această privință, scrierea noastră are reguli de despărțire : ele urmează în principiu silabația fonetică [1] (separă două vocale, grupează o consoană cu vocala următoare, separă două consoane alăturate cu excepția succesiunii muta cum liquida etc.), dar, alături de acestea, există și o regulă morfologică de despărțire după structura formativă a cuvintelor compuse sau derivate cu prefixe [2], care contravine regulilor așa-zis fonetice, întrucît *inegal* se desparte altfel decît *inel, teleșcoală* altfel decît *deșcă* etc. Regula morfologică (de fapt și etimologică) de despărțire este cel mai puțin cunoscută și aplicată. Unii o consideră o inovație a actualei ortografii, legată de extinderea principiului morfologic în scriere, deși ea figurează, chiar mai corect [3] și mai pe larg formulată,

---

* Comunicare prezentată la dezbaterea „Probleme actuale ale limbii și literaturii române" de la Băile Herculane (la tema „Norma lingvistică", 11 aprilie 1980).

[1] Numai în principiu sau în linii mari, întrucît, după cum se știe, limita silabei fonetice este discutabilă în multe cazuri, trecînd adesea prin mijlocul emisiunii unei consoane, ceea ce, evident, nu se poate aplica în ortografie, dar are efecte asupra opțiunii pentru o regulă sau alta.

[2] În mod ciudat, regula aceasta nu a fost extinsă pînă acum și la despărțirea după elementele constituente ale unor grupuri de cuvinte legate, de tipul *dintr-alte, într-un, fir-ar*, probabil din cauza dorinței de a evita suprapunerea celor două funcțiuni diferite ale cratimei.

[3] Decît în *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație* (ediția a III-a, București, 1971, p. 37), care formulează regula numai pentru cuvintele compuse,

în *Îndreptarul* lui S. Puşcariu şi T. Naum bazat pe regulile ortografice din 1932[4]. Ignorarea acestei reguli, inclusiv în şcoală, se datoreşte dificultăţii sau incapacităţiii unor vorbitori de a recunoaşte elementele componente ale unui cuvînt : caracterul analizabil al unui cuvînt este numai în teorie obiectiv, în realitate el depinde de bagajul lexical al fiecărui vorbitor şi de simţul lui lingvistic — legat, în mare parte, şi de cunoştinţele de limbi străine, în special de limbi clasice pentru termenii tehnico-ştiinţifici internaţionali —, de capacitatea de a stabili relaţiile paradigmatice cu alte cuvinte[5]. (Cînd este vorba de termeni tehnici savanţi dificultatea apare uneori chiar pentru lingvişti, după cum atestă experienţa celor care au lucrat la *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*[6] ; uneori se poate ca tocmai simţul lingvistic să complice lucrurile : este cazul lui *despre*, pentru care cei ce nu aplică despărţirea morfologică *de-spre* invocă drept argument caracterul neanalizabil din punct de vedere semantic al acestei prepoziţii[7].) Vocile ridicate împotriva regulii morfologice de despărţire a cuvintelor au luat în consideraţie inaccesibilitatea şi arbitrariul ei, întrucît „compunerea şi prefixarea nu sînt la fel de transparente pentru toată lumea“[8].

Iată însă că în afară de „lume“, de oamenii care scriu — şi care au din ce în ce mai puţin cultură clasică —, trebuie să ţinem seama de un element nou, şi anume de maşini. Institutul de lingvistică din Bucureşti a fost solicitat recent[9] să avizeze regulile de despărţire în silabe formulate special pentru programul calculatorului care va dirija operaţia de culegere automată, prevăzută în cadrul modernizării industriei noastre poligrafice. Cu o anumită formalizare a indicaţiilor, calculatorul poate aplica majoritatea regulilor de despărţire mai mult sau mai puţin fonetice, dar în nici un caz nu poate aplica regula morfologică. În această situaţie ni se furnizează un argument în plus împotriva menţinerii despărţirii morfologice ca regulă obligatorie, din moment ce ştim că toate textele tipărite nu o vor respecta. *Dicţionarul*

---

dar o ilustrează cu exemple de formaţii prefixale ; vezi observaţiile critice ale lui Dan Slusanschi, *Asupra grupului -n g v- şi a împărţirii în silabe a grupurilor consonantice în limba română*, în *Limba română*, XXII, 1973, nr. 3, p. 215.

[4] Sextil Puşcariu şi Teodor Naum, *Îndreptar şi vocabular ortografic*, ediţia a treia, Bucureşti, 1941, p. 46—47 : „Cuvintele compuse ale căror elemente de compoziţie sunt înţelese [spaţiat în text — M.A.] se despart, împotriva regulilor anterioare, în aceste elemente : *pan-slav, tele-scop, cîş-legi (=caş + lega)...* ; tot astfel la derivatele cu prefiex : *de-scrie, des-echilibrat, ne-armat, in-admisibil, pro-slăvi, re-staura, re-strîns.*“ Vezi şi Gh. Adamescu, *Problemele actuale ale ortografiei româneşti*. Extras din *Convorbiri literare*, Bucureşti, 1931, p. 91.

[5] Vezi *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, *Compunerea*, Bucureşti, 1970, p. 26 ; vol. al II-lea, *Prefixele*, Bucureşti, 1978, p. 6.

[6] Pentru această lucrare în curs de tipărire, vezi articolul de prezentare şi macheta publicate în *Limba română*, XXVI, 1977, nr. 2.

[7] Vezi *Gramatica limbii române*, editată de Academia R. S. România, ediţia a doua, tiraj nou, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 322.

[8] Al. Graur, *Mic tratat de ortografie*, Bucureşti, 1974, p. 90.

[9] De către Laboratorul central de cercetări poligrafice.

ortografic, ortoepic şi *morfologic* îşi permite deocamdată paşi timizi în această direcţie, indicînd despărţirea morfologică la toate cuvintele în cauză, dar prezentînd-o doar ca una dintre posibilităţi, alături de care propune să se admită generalizarea silabaţiei propriu-zise, fonetice.

2. Din punct de vedere strict lingvistic, sîntem tentaţi să preferăm despărţirea morfologică bazată pe cunoştinţe etimologice, la care am renunţa, în ultimă instanţă, numai din raţiuni de accesibilitate, orientîndu-ne după disponibilităţile beneficiarilor, oameni sau maşini. Problema poate fi privită însă şi sub aspectul utilităţii, al eficienţei informaţionale a despărţirii morfologice : după părerea mea, în multe situaţii, în special în cazul formaţiilor cu prefixe negative, despărţirea în alt rînd a unor prefixe ca *in-*, *an-* etc. este în detrimentul transmiterii optime a informaţiei, mai ales în condiţiile lecturii rapide [10] sau „în diagonală".

Răspîndirea procedeelor de citire rapidă, legată de stadiul actual al culturii cu explozia ei informaţională, poate pune în discuţie reabilitarea sau convertirea unor reguli şi deprinderi mai vechi, tot din domeniul despărţirii cuvintelor la capăt de rînd. Regulile lui Puşcariu-Naum atrăgeau atenţia asupra faptului că despărţirea cuvintelor poate da naştere la echivocuri şi de aceea recomandau evitarea ei „cînd rîndul ar trebui să înceapă cu o silabă care există şi ca o vorbă independentă : *Cioba-nu, Muntea-nu, să-rac, stră-bun*" [11]. Absolutizarea acestei recomandări este greu de admis şi, dealtfel, pericolul confuziei în cazuri ca *să-rac* nu pare a fi real. Surse reale de echivocuri pot fi silabele omografe cu cuvinte ajutătoare [12] şi în primul rînd cu negaţia, de aceea unii reduc interdicţia la „terminaţia *-nu* a unor nume proprii ca *Sadoveanu, Gîrleanu, Olteanu*" [13]. Trecînd în rîndul următor silaba finală *-nu* a unui cuvînt, ea poate fi percepută, la citirea rapidă, drept negaţia *nu* legată de un cuvînt următor, ceea ce ar denatura total sensul enunţului. În aceeaşi măsură însă lăsarea la sfîrşitul unui rînd a prefixelor negative *ne-*, *in-*, *an-*, *des-* poate duce la neglijarea lor şi la lectura numai a bazei la care erau ataşate, cu schimbarea sensului negativ în unul pozitiv. De aceea ar fi binevenită recomandarea de a nu despărţi segmentele negative sau susceptibile de a fi interpretate ca atare [14].

---

[10] Pentru care vezi Mircea Maliţa, *Discurs despre carte*, în *Aurul cenuşiu. Eseuri rostite*, vol. al III-lea, Cluj, 1973, p. 147—153 (în special p. 149—150).

[11] *Lucr. cit.*, p. 47.

[12] De felul lui (-)*al*, (-)*cu*, (-)*mai*.

[13] Vezi Ion Popescu, *Gramatică şi noţiuni de fonetică şi de vocabular*. Manual pentru clasa a V-a, Bucureşti, 1976, p. 8 ; de remarcat prezentarea acestei interdicţii ca regulă propriu-zisă (nu ca recomandare, cum apărea la Puşcariu şi Naum, *loc. cit.*). În *Limbă şi literatură*, 1976, II, p. 376 m-am pronunţat împotriva introducerii în şcoală a unei asemenea reguli de pe poziţia necesităţii unei concordanţe cu normele oficiale din *Îndreptar*.

[14] În acelaşi fel însă ar trebui să nu scriem în rînduri diferite nici negaţia *nu* şi cuvîntul negat (*nu merge, nu el e vinovat* etc.), ceea ce depăşeşte sfera regulilor de despărţire a cuvintelor în „silabe".

Convenţia grafică ar lăsa neexploatate aici posibilităţile de natură fonetică, fără să contravină realităţii fonetice : interzicerea aplicării regulii obişnuite, orientate după silabaţie, ar avea raţiuni de eficienţă informaţională.

3. Alteori o asemenea interdicţie ar putea avea în vedere principiul economiei. În poligrafie funcţionează de mult unele reguli nesancţionate de lingvişti conform cărora nu se admite despărţirea unei singure litere nici la sfîrşit, nici la început de rînd [15]. Cel puţin în ultima situaţie, împotriva trecerii în rîndul următor a unei singure litere (reprezentînd o vocală = silabă) trebuie să pledeze nu numai raţiuni de ordin estetic şi informaţional [16], ci şi unele de ordin economic, întrucît se ajunge la scrierea inutilă a două semne în loc de unul, spaţiul ocupat de cratimă putînd fi folosit pentru litera respectivă. Problema se pune în acelaşi fel pentru abrevierile unor cuvinte scurte, la care punctul ocupă acelaşi spaţiu (tipografic) ca şi litera omisă : vezi *d.* „de" sau *î. l. d.* „în loc de".

4. Programul calculatorului are mai multe reguli de inhibare pentru despărţirea la capăt de rînd legate de neputinţa calculatorului de a deosebi valoarea vocalică (= silabică) de cea nevocalică a literelor *i, u, e, o* : de exemplu, întrucît calculatorul nu poate deosebi omografe ca *robi* s.pl. şi *robi* vb., pentru a nu greşi la substantiv e învăţat să nu despartă nici verbul, mai exact să nu despartă succesiunea consoană + *i* la sfîrşit de cuvînt. Mă întreb dacă numărul şi frecvenţa greşelilor de despărţire a cuvintelor la capăt de rînd [17] nu ar fi micşorate prin extinderea unor reguli de inhibare, proprii calculatorului, şi în pedagogie, în însuşirea ortografiei. Pînă la cunoaşterea deosebirii dintre o vocală şi o semivocală ar fi de preferat inhibarea temporară a despărţirii unor cuvinte ca *real* pentru a nu se greşi la cele ca *deal*, urmînd ca regulile să se completeze treptat, paralel cu progresul în cunoaşterea unor noţiuni de fonetică.

Aplicarea procedeului prudent de inhibare mi se pare utilă, în orice caz, în alt domeniu al ortografiei şi anume în scrierea cuvintelor formate din abrevieri sau a siglelor. Pentru a se evita greşelile care constau în folosirea punctului la abrevieri ca *ADAS* sau *ECOSOC* (scrise adesea *A.D.A.S.*, respectiv *E.C.O.S.O.C.)*, care conţin fragmente de cuvinte mai mari de o singură literă (vezi şi notele redacţionale semnate *r.e.d.* în *România literară*) [18] şi deci nu admit separarea tuturor literelor prin puncte, ar fi bine să se recomande scrierea fără puncte interioare a tuturor abrevierilor, cel puţin în cazurile de nesiguranţă cu privire la structura lor.

---

[15] Pentru „silaba finală formată dintr-o singură vocală" vezi şi manualul şcolar citat în nota 13.

[16] Silabele finale vocalice sînt omografe cu cuvinte ajutătoare de felul celor menţionate în nota 12 : vezi, în primul rînd, (-)*a* şi (-)*e*.

[17] Vezi, de exemplu, pentru presă, Dumitru Mazilu, *Despărţirea anapoda a cuvintelor*, în *România literară*, 1973, nr. 46, p. 26.

[18] Vezi *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, p. 157 ; Th. Hristea, *Despre unele reguli de punctuaţie*, în *România literară*, XIII, 1980, nr. 6, p. 9.

II. Norma obiectivă — probleme de ortoepie și de gramatică

Părăsind acum normele ortografice, convenționale, și sugestiile date de confruntarea dintre ortografie și calculator, aș vrea să dau și unele exemple de influențare a normei obiective (a uzului) de către unele elemente ale tehnicii moderne. Am în vedere de astă dată influența exercitată de mijloacele auditive de comunicare în masă (radio, televiziune) și, în general, de mijloacele de transmitere la distanță a vorbirii (telefonie) asupra normei ortoepice și chiar a celei gramaticale, modificate din rațiuni de eficiență informațională.

1. Acad. Al. Graur [19] a semnalat ca „un proces care se petrece sub ochii noștri" anularea eliziunii [20] în grupuri ca *nu are, nu a venit,* arătînd că, de unde prin 1930 a fost surprins de faptul că O. Densusianu i-a corectat într-un text scris pe *n-are* în *nu are,* astăzi i se întîmplă și domniei-sale să scrie și chiar să pronunțe așa. Fenomenul, inclus într-o tendință mai largă spre amplificare, este explicat de savantul citat prin emfază : „formulele nereduse sînt considerate mai solemne". Fără a nega apartenența acestor formule mai ales la stilul solemn [21], am impresia că răspîndirea lor actuală în unele forme orale de comunicare, atît în expunerile solemne și în interviurile de la radio și televiziune, cît și în conversațiile telefonice de orice tip se explică și prin eficiența informațională mai mare a formulei nereduse, în care negația nu riscă să rămînă nepercepută. În istoria concurenței dintre *nu are* și *n-are,* după o perioară de opoziție între limba scrisă și cea vorbită, constatăm un moment de pătrundere a formulei vorbite familiare în limba scrisă, pentru ca ulterior formula care fusese specifică limbii scrise să fie îmbrățișată de unele forme noi de comunicare orală.

2. E cunoscută influența telefoniei asupra rostirii numeralului *șapte* ca *șepte* și asupra preferinței pentru *patrusprezece* și *șasesprezece* față de *paisprezece, șaisprezece* și pentru *doi* față de *două* [22]. Dacă *șepte* nu a fost preluat încă de radio și televiziune, *patrusprezece* și *șasesprezece* au fost într-o vreme generalizate în indicarea orelor [23], iar în ultimul timp unii crainici introduc formule cu *doi* (și *doisprezece, douăzeci și doi*) în loc de *două (douăsprezece, douăzeci și două)* în exprimarea datei [24] sau cu *doisprezece* în loc de *douăsprezece* în exprima-

[19] *Tendințele actuale ale limbii române,* București, 1968, p. 338.

[20] Autorul citat folosește termenul *sinereză.*

[21] Pentru diverse particularități fonetice ale acestuia, între care și un tempo mai lent, care permite „articularea... clară, completă", fără sau cu mai puține „reduceri de sunete și silabe", vezi Lidia Sfîrlea, *Variante stilistice ale pronunțării românești actuale,* în *Limba română,* XII, 1963, nr. 6, p. 598—601.

[22] Vezi Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor",* ediția a doua, București, 1948, p. 124, nota 1 ; Andrei Avram, *Some thoughts on the functional yield of phonemic oppositions,* în *Linguistics,* 5, 1964, p. 4 ; Al. Graur, *Puțină... aritmetică,* București, 1971, p. 25.

[23] Vezi Iorgu Iordan, *lucr. cit.,* p. 123—124.

[24] Există și lucrări care prezintă această formă drept normă : vezi Barbu B. Berceanu, *Sistemul gramatical al limbii române (reconsiderare),* București, 1971, p. 158 ; Alf Lombard, *La langue roumaine. Une présentation,* Paris, 1974, p. 114 : *a venit la (în ziua de, în, pe) 2 (lire d o i ; aussi d ó u ă) februárie,*

rea orei [25] şi în alte contexte [26]. Desigur că pentru fiecare exemplu în parte pot fi date şi alte explicaţii — de natură logică, analogică etc. —, dar corelarea diverselor exemple permite o explicaţie colectivă prin sau şi prin grija pentru evitarea oricărui echivoc în transmiterea la distanţă a unui mesaj sonor.

*

O trăsătură comună a problemelor discutate în ambele capitole ale acestui articol poate fi considerată grija pentru prevenirea echivocurilor posibile atît în comunicarea scrisă, cît şi în cea orală.

[25] Aşa spune, de exemplu, un interpret din filmul *Omul care ne trebuie*.
[26] Într-o emisiune „Odă limbii române", din 26 februarie 1981, am auzit *cei doisprezece mii de studenţi!*

PRO MEMORIA *

Cel mai iubit dintre scriitori

MIHAI ZAMFIR

Împlinirea unui an de la moartea lui Marin Preda ne-a pus în fața unui fenomen neașteptat, ce ține în egală măsură de psihologia socială a receptării, de impunerea definitivă a valorii și de hazard. Un fapt rămîne cert : anul care s-a scurs de la dispariția scriitorului a contribuit decisiv la transformarea lui Marin Preda într-un autentic mit contemporan. Abia după ce n-a mai fost, lumea literară românească și-a dat seama exact ce a însemnat scriitorul Marin Preda pentru cultura noastră, iar publicul larg a realizat care erau dimensiunile prezenței sale multiple în viața noastră literară. Fără Marin Preda, peisajul literar contemporan pare infinit mai sărac, cultura tînără se vede lipsită de un sprijin și de un exemplu.

Reflexul cel mai palpabil al mitului înfiripat spontan îl constituie volumul omagial apărut la Editura „Cartea românească", la jumătatea lunii mai 1981. Fără să se fi pus de acord în vreun fel, fără să-și fi confruntat în prealabil opiniile, cei mai reprezentativi autori au subliniat instinctiv aceeași idee : dimensiunea fundamentală a activității lui Marin Preda a fost cea trans-literară ; opera sa a căpătat, în contextul literaturii române contemporane, o importanță ieșită din comun tocmai pentru că, fiind un mare scriitor, Preda a fost și o mare conștiință. Poate tocmai această trăsătură s-a impus tuturor, și din această cauză personalitatea sa a început să se detașeze pe un fond prea comun. În viața publică, el a devenit scriitorul pentru care cuvîntul scris este unic și indestructibil, indiferent de circumstanțele notării lui.

Drumul creației lui Marin Preda nu a fost însă ușor, cu atît mai puțin rectiliniu. Într-un anumit sens, el rămîne exemplar prin înfrîngerea dificultăților. Atunci cînd apărea primul volum al *Moromeților* (1955), noutatea frapantă a imaginii țăranilor oferită de proaspătul text crease rapid ideea unui Marin Preda-scriitor rural. Chiar dacă el contrazicea intim viziunea (sau chiar poncifele) unui Liviu Rebreanu, de exemplu, din comoditate de gîndire eticheta de „prozator rural" i-a fost aplicată mult timp lui Marin Preda. Prea puțini și-au dat seama. în acel moment, că aveau în față un autor cult, un emul emancipat al lui Dostoevski, un creator obsedat de problemele secolului al XX-lea. Marele efort — și marea victorie — realizate de Marin Preda au con-

* Redacția culegerii *Limbă și literatură* publică în acest volum, la împlinirea unui an de la dispariția scriitorului Marin Preda, acest articol comemorativ.

stat tocmai în smulgerea din lumea Moromeților, în schimbarea fundamentală de gen și de stil. Autodidactul ajuns intelectual veritabil trebuia să iasă din limita lumii satului și să întîlnească formele specifice secolului nostru, adică lumea urbană, cu toată problematica ei.

Poate de aceea *Risipitorii* au descumpănit și au fost considerați un experiment. În realitate, autorul își „făcea mîna", pentru un nou tip de stil și pentru o cuprindere intelectuală a realității, în punctele ei fierbinți. Dacă *Risipitorii* au surprins, *Intrusul* și *Delirul* au început să convingă : păstrînd economia mijloacelor și maniera neafectată din *Moromeții*, stilul lui Marin Preda cîștigă în profunzime și în suplețe, devine stilul specific romancierului de vocație universală. Între modul său de trăire intelectuală (jurnalism, luări de cuvînt, confesiuni) și cel de a scrie romane se stabilise deja în mod vizibil o legătură atît de intimă, încît fiecare pagină confesivă din roman se transforma în profesiune de credință, fiecare articol mai inspirat din *Luceafărul* devenea pagină de literatură.

Aceasta ar fi explicația succesului de care s-au bucurat tocmai scrierile para-literare ale lui Marin Preda, *Imposibila întoarcere* (1971) și *Viața ca o pradă* (1977). Scriitorul își dădea tot mai mult seama că vocația sa a devenit sinceritatea totală ; și, din ce în ce mai acut, realiza faptul că scrisul său se transformase în eveniment, indiferent de împrejurarea concretă ce l-a produs ; că forța pur socială a afirmațiilor sale creștea pe măsura trecerii anilor. Acest viraj neașteptat, dar dorit l-a făcut pe Marin Preda extrem de scrupulos : a început să-și cîntărească frazele, să le facă publice numai după ce fuseseră perfect cizelate din punct de vedere etic. Rareori a existat în literatura română un scriitor cu atîta grijă și responsabilitate față de cuvîntul scris : acesta — în opinia lui Preda — angajează total, de fiecare dată din nou și mereu ireversibil. Nu trebuie să ne temem de apropieri celebre : conștiința scrisului la Marin Preda capătă puritatea de cristal pe care a avut-o de foarte puține ori în literatura noastră — la Eminescu, la Blaga și la alți cîțiva.

În lupta cu inerția timpului său, se pare că scriitorul a înțeles un adevăr elementar, pe care mulți dintre contemporanii săi întîrzie să-l sesizeze : în romanul de astăzi, scrisul „frumos", calofilia nu mai sînt la modă. Scriitura artistă, încă vie acum cîteva decenii la Sadoveanu, Mateiu Caragiale sau Dinu Nicodin, amintește perfecțiunea unei piese de muzeu. Romanul trebuie acum să fie traductibil *lato sensu*, adică să comunice, în limbaj nesofisticat, adevărurile acute ale unei epoci, nu numai ale unui popor. Fără a fi, în absolut, cu nimic mai puțin „artist" decît calofilul, marele romancier contemporan se implică adînc într-o problematică filozofică, politică sau etică — pe scurt, într-o problematică de sens universal. De la *Moromeții* la ultimul său roman, Marin Preda a aprofundat, cu subtilitate, acest adevăr ; a trecut, pe nesimțite, de la orizontul aparent dunărean al satului muntenesc la orizontul european, la drama actuală a omului confruntat cu modernizarea.

În *Moromeții*, polemica implicită avea mai degrabă un sens local, se polemiza cu viziunea tradițională asupra țăranului ; de la *Risipitorii* și pînă la *Cel mai iubit dintre pămînteni*, polemica lui Marin Preda primește o semnificație europeană : devine polemica individului pe cale de a fi anihilat de Putere, se transformă în lupta onestității ce se încăpățînează să supraviețuiască. Specifică țării noastre în condițiile postbelice, problematica romanelor citadine ale lui Marin Preda nu este mai puțin comună multor țări europene dintr-o anumită zonă geografică ; romanul autorului nostru atinge resorturile adînci ale ființei umane confruntate cu un destin istoric.

Astăzi, după ce opera lui Marin Preda este, din păcate, încheiată, ne dăm seama că opțiunea fundamentală a autorului s-a fixat în registrul etic. Nu politica, nici chiar filozofia nu reprezintă ultima esență — a cincea — în scrisul autorului nostru, ci semnificația morală. Dincolo de istorie, dincolo de futilitatea sau mizeria întîmplărilor prin care își poartă personajele, pentru Marin Preda există o valoare indiscutabilă, și aceea este valoarea morală. Ea rezumă personalitatea fiecăruia, de la insul excepțional la funcționarul șters, ea semnează cartea de vizită în clipa bilanțului.

Așa stînd lucrurile, nu ne mai mirăm că romancierul a simțit mereu dimensiunea etică a existenței. Nu s-ar putea explica altfel obsesia morală a lui Marin Preda. Oricare fapt istoric sau oricare ideologie nu au existat pentru el niciodată în chip abstract : valoarea lor a fost măsurată întotdeauna după impactul avut asupra persoanei umane. Umanismul instinctiv al lui Moromete s-a opus, în cele din urmă, întregii istorii. Nu există un adevăr abstract, va fi concluzia lui Marin Preda : există doar ființe omenești, iar semnificația unei teorii se rezumă la impactul ei concret asupra oamenilor. Plecînd de la psihologia unui țăran român, Marin Preda a făcut din ea criteriul existențial pentru umanitatea contemporană.

Cercul s-a închis. De acum încolo, Cuvîntul unic și indivizibil va fi rostit de scriitor în toate circumstanțele, cu grija de a exprima același adevăr. Concomitent, prețul oricărui cuvînt scris de Marin Preda a crescut enorm, la bursa invizibilă, dar mai stabilă ca orice, a valorii spirituale absolute.

Să ne mai mirăm atunci că Marin Preda ne lipsește tuturor atît de dureros ? Comparația cu un alt mare „absent", al literaturii franceze, Albert Camus, se impune de la sine. De douăzeci de ani, ceea ce este mai bun în spiritualitatea franceză simte lipsa cuvîntului lui Albert Camus. În toate dezbaterile cruciale ale ultimilor ani, francezii s-au întrebat mereu : „Ce ar fi spus Camus ?". Statutul scriitorului integral, al conștiinței libere, a fost atins la noi de Marin Preda — poate unicul „camusian" român ca structură mentală și comportament cultural. Ne vom întreba ani de zile de acum înainte : „Ce ar fi spus Preda ?", pentru că absența lui este o *absență vie*, o rană spirituală deschisă.

Prima piesă tipărită din teatrul politic și național

VIRGIL BULAT

Denigrat sau apărat cu egală înverşunare în timpul vieţii (mai ales în calitate de editor al *Hronicii* lui Şincai), apoi timp de aproape un secol doar amintit sau executat sumar în studii şi istorii literare pentru celelalte aspecte ale activităţii sale, Alexandru Gavra îşi vede abia în ultima vreme [1] apreciat aportul în dezvoltarea culturii şi literaturii româneşti. *Odiseea ediţiei profesorului Alexandru Gavra din Hronică* [2] descîlceşte complicata reţea de fabulaţie şi adevăruri ţesută cu timpul în jurul contradictoriei personalităţi a editorului de la 1844. Tot lui Iosif Pervain îi revine meritul de a fi stabilit locul — pînă de curînd practic ignorat — care i se cuvine profesorului „Preparandiei" din Arad în istoria începuturilor presei româneşti [3].

Prin *Lesicon de conversaţie istoricesc-religionariu* [...], tipărit la Buda în 1847, Gavra pune bazele lexicografiei enciclopedice româneşti [4]. Pornind de la lexiconul englezului Broughton [5], pe care-l cunoaşte prin intermediul maghiarului Mindszenti, Gavra inserează unui text de circulaţie, cuprinzînd date de valoare universală, articole privitoare la români, totalizînd circa o treime din volumul informaţiei.

Pe lîngă cele amintite, pe lîngă manualele alcătuite ca profesor al Preparandiei [6], Gavra este şi autorul mai multor manuscrise pregătite pentru *Ateneul românesc* şi pentru continuarea *Lesiconului* (de pildă, „opul meu ce l-am scris despre naştere[a] lui Hunyadi", *Suplica românilor*, „*Soborul* reprezentator din Ardeal", tratînd despre „Adunarea celor 12 bărbaţi" — lucrări rămase în manuscris şi probabil pierdute [7].

---

[1] Printre alte lucrări, şi *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Bucureşti, Editura Academiei, 1979, p. 381.

[2] În vol. lui Iosif Pervain, *Studii de literatură română*, Cluj, Dacia, 1971, p. 86—112.

[3] *Alexandru Gavra, întemeietorul „Societăţii bibliograficeşti" (1833) şi al revistei „Ateneul românesc"* (1835), *ibidem*, p. 237—272.

[4] Mircea Borcilă şi Virgil Bulat, *Primul lexicon enciclopedic românesc*, în *Tribuna*, an XII (1967), nr. 15.

[5] Identificarea modelului englez la Liliana Dragoş, *The First Romanian Encyclopaedia and its Sources*, în *Revue des études sud-est européennes*, tome XVI, 1979, nr. 4, p. 810—812.

[6] V. Popeangă, E. Găvănescu şi V. Ţîrcovnicu, *Preparandia din Arad*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1964.

[7] Vezi notele 20 şi 21 la Mircea Borcilă şi Virgil Bulat, *Alexandru Gavra — lexicograf*, în *Limba română*, an XX (1971), nr. 5.

Atenția articolului de față se îndreaptă însă asupra altei lucrări de mai mare anvergură, materializînd contribuția cărturarului ardelean la dezvoltarea dramaturgiei românești — drama „mitholiterală" în 5 acte, *Monumentul șincai-clainian, a bărbaților celor ce, pentru lauda nației românești, toată viața și-o jertfiră* [...], scrisă în 1842 și tipărită la Buda în 1844, concomitent cu „sarcinile" I și II din *Hronica* lui Șincai. Răceala cu care a fost primită, în special în Principate, se datorează în bună parte și iritării prenumeranților, constrînși să primească *Hronica* numai cumpărînd și piesa lui Gavra. Nu în mai mică măsură contribuie la aceasta și artificiosul construcției piesei, topica stufoasă a frazei, dialogul greoi și limbajul încărcat de regionalisme care făcea să apară forțată recurgerea frecventă la introducerea neologismului glosat cu pedanterie didactică. Ardelenii sînt însă, în general, receptivi la mesajul național al dramei, la aducerea în scenă a eroilor îndrăgiți între eroi — în sfîrșit, limba lui Gavra le este familiară și deplîng „neexistența unei limbi românești «perfect universale»" [8].

Într-o obiectivă apreciere a dramei, nu trebuie scăpat din vedere faptul că dramaturgia românească făcea abia primii pași. Școlarii teologi din Blaj dăduseră în 1755 primul spectacol de teatru cult românesc cu un „tacîm al Irozilor", compus probabil de Grigore Maior, îndrumătorul acelei „Comœdia ambulatoria alumnorum". Tot Grigore Maior (sau Samuil Vulcan) este autorul presupus al celei mai vechi piese românești, scrisă în jur de 1870 și păstrată în manuscris la Cluj — *Occisio Grigorii in Moldavia Vodæ tragedice expressa* —, iar lui Alexandru Beldiman i se atribuie două încercări dramatice, rămase și acestea în manuscris : *Milosîrdia lui Tit și Hosrois (Siroe), al doilea împărat al Persiei*, datată 1784 [9]. La începutul secolului al XIX-lea, Costache Conachi „compune ca să amuze și să se amuze, în colaborare sau în emulație cu un Matei Millo, N. Dimachi, Dimitrache Beldiman, mici scenete rizibile *(O comedie a banului Constantin Canta ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucoș)*, alegorii ale amorului și avatarelor sale (*Giudecata femeilor*, 1806)", iar Iordache Golescu compune cîteva dialoguri satirice ; 1816 este anul prezentării primei piese românești „de repertoriu", *Mirtil și Chloe*, o pastorală inspirată din *Gessner și Florian*, ca tot lui Asachi să i se reprezinte în 1837 *Petru Rareș Vodă*, „dramă serie în două acte", mărturisit și ea „imitarisită pentru scena moldovenească" [10]. Alte încercări dramatice ale lui Asachi — *Elena Dragoș, Voichița de Romanie* — rămîn „neizbutite", ca și *Petru I țarul Rusiei la Iași* [11]. Deceniul al patrulea mai cunoaște scenetele comice ale lui Matei Millo (*Serbare ostășească, Poetul roman-*

[8] Iosif Pervain, *op. cit.*, p. 100—105, prezintă modul contradictoriu în care a fos primită piesa de către contemporani.

[9] O enumerare a începuturilor dramaturgiei românești și la George Franga, *Muzeul Teatrului Național, 25 de ani de la înființare*, București, 1967.

[10] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972, p. 306, 349, 440.

[11] Tratatul de *Istorie a literaturii române*, vol. II, București, Editura Academiei R. S. România, p. 370.

tic etc.) şi încercările lui Cezar Bolliac — *Matilda*, „dramă larmoyantă“ [12], prelucrare după romanul Sophiei Ristaud-Cottin [13], şi *Tăierea a doisprezece boieri la Mînăstirea Dealului*, „care ar fi fost [manuscrisul s-a pierdut] prima dramatizare încercată în Muntenia a unui episod din istoria naţională“ [14]. În Transilvania, deceniul al treilea e marcat de convenţionala *Eclogă* a lui Cipariu, poem dramatic omagial, de dimensiuni modeste [15], reprezentată în 1832 la înscăunarea mitropolitului Lemeni (la spectacol a asistat, entuziasmat, şi Gavra). În sfîrşit, ierodiaconul bănăţean Sevastian Tabacovici „preface“ la 1835, în poemul dramatic *Jertfa lui Avram* [16].

Iată, în linii generale, situaţia în domeniul creaţiei dramatice originale de pînă la 1844. Nu e de mirare că, în cvasitotalitatea sa, repertoriul spectacolelor se rezumă la tălmăciri. Exceptînd cîteva încercări dramatice cu subiect istoric rămase în manuscris sau pierdute (Beldiman, Asachi, Bolliac), care — cu excepţia piesei lui Asachi, reprezentată în 1837, *Petru Rareş Vodă* — nu ajung să fie cunoscute, dramaturgia originală „afirmată“ se rezumă la „scenete rizibile“, scurte comedii de moravuri cu caracter vodevilesc, de divertisment, la dialoguri satirice (Conachi şi colaboratorii, I. Golescu, Mille etc.) şi la pastorale idilice (Asachi) sau omagiale (Cipariu). În categoria comediilor de moravuri intră şi cele două creaţii de început ale lui Alecsandri, *Farmazonul din Hîrlău* (1840) şi *Cinovnicul şi modista* (1841), modeste ca tematică şi firave din punctul de vedere al realizării artistice. Creaţia de valoare a lui Alecsandri începe abia cu *Iorgu de la Sadagura* (jucată în 1844), prin care „teatrul românesc intră pe calea largă a teatrului social“, şi cu *Iaşii în carnaval* (decembrie 1845), prin care dramaturgia noastră „intră pe calea largă a teatrului politic“ [17]. Afirmaţia din urmă a lui D. Popovici trebuie retuşată în sensul atribuirii pionieratului în teatru politic dramei lui Gavra.

Este prima creaţie dramatică originală de mari proporţii (actul I cuprinde 11 scene, II — 7, III — 12, IV — 13, V — 12) tipărită la noi şi, datorită prenumerărilor la *Hronică*, circulînd în toate teritoriile locuite de români. Dincolo de mobilurile deschis declarate — evocarea şi cinstirea marilor înaintaşi, dezvoltarea literaturii naţionale şi „polăirea“ publicului ş.a.m.d. — drama se constituie într-o veritabilă pledoarie pentru trezirea conştiinţei naţionale şi, în spiritul acesteia, într-un apel la unitatea românilor de pretutindeni, indiferent de starea lor socială. „Du-te tu, iubită pîrgă a mînilor mele, pre la lăcuitori din şese ţări [...].

---

[12] Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 43.

[13] Tratatul de *Istorie a literaturii române*, vol. II, p. 330.

[14] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 502—503.

[15] Ion Albu, *Prefaţa* la Timotei Cipariu, *Poezii*, seria „Restituiri“, Cluj, Editura Dacia, 1975. I. Albu corectează datele din tratatul amintit referitoare la anul scrierii şi reprezentării *Eclogei*, publicîndu-i şi ambele variante.

[16] Iosif Pervain, *op. cit.*, p. 311—319, *Episoade din istoria teatrului românesc în Transilvania. Poemul dramatic „Jertfa lui Avram“ (1835)*, identifică modelul cretan de care s-a slujit, prin intermediar sîrbesc, Tabacovici.

[17] Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 44.

Du-te tu, iubită, pre la românii noştri de pretutindenea, pe unde eu acuma nu mă pot duce, şi vesteşte simţirile, ce le port în pieptu-mi către naţie-mi", şi „Întră — că dor ţi se va îngădui — în căşile boierilor, tocma aşa, ca şi în zomoniţele săracilor, şi unde nu te vor ţinea tocma de tot nevrednică, dă şi tu sfat din cele ce cuprinzi [...]" (*Monument*, p. 14).

Intriga însăşi e chemată să sugereze alegoric intenţiile autorului : disputa pe teme culturale a lui Amelie şi Pamfilie este întreruptă, la începutul piesei, de Cornelie, care-i cheamă la Bucureşti, unde se află iubita lui, şi unde cei doi vor putea cunoaşte viaţa şi preocupările românilor de peste Carpaţi. În scena următoare, zeul Mercur meditează în stilul lui Budai-Deleanu, moderînd entuziasmul lui Cornelie şi Aurelie : „ei poate socotesc că acolo turtele sînt pe garduri şi că-n Dîmboviţa şi Colentina curge lapte în loc de apă şi că ţărmurii lor sînt de mămăligă, răzimaţi cu linguri?... O, tinereţă, tinereţă, ce nu face fantazia ta ?" Intervenţia numeroşilor zei, ursitoare şi muze se datorează tocmai faptului că s-a împlinit vremea ca urmaşii vitejilor şi măreţilor romani de odinioară să se trezească din somnul letargic, multisecular, la conştiinţa originii, continuităţii şi unităţii lor naţionale. Dacă în actul II acţiunea se petrece la Bucureşti, în actul următor ea se deplasează la conacul P*** din Moldova, unde îi vom cunoaşte pe Arhon şi Arhonta, părinţii frumoasei Ermione şi, de asemenea, cîteva personaje parcă descinse din epopeea lui Budai-Deleanu : Cardaboş Psaltiristul (cîntăreţul), Scovardă Cumătrul şi Vătăveasa satului, prin care se exprimă de fapt opiniile poporenilor.

În actul IV acţiunea se mută în peisajul dezolant al „trecătorii din ceea lume" şi al Stixului, unde ajunge Nemernicul din Arad [18]. Judecat de un tribunal zeiesc şi, pentru dania făcută întru editarea cărţilor şincai-clainiane, socotit vrednic, Nemernicul din Arad ajunge în actul V în „Cîmpii desfătaţi" ai Elisului. Aici (şi nu în raiul creştin !) îi va întîlni pe Vasile Pop, Iorgovici, Gh. Lazăr, Scavinski, Ţichindeal şi, în sfîrşit, pe Maior, Samuil Clain şi Gheorghe Şincai. Pentru continuarea acţiunii, citäm din titlul dramei, care o rezumă pe nu mai puţin de trei pagini (se pare că o asemenea lungime corespunde unei necesităţi în epocă) : „...vedem aieve : cum meritaţi literatori, pentru binele noao făcut, în tip de resplată iau parte din fericirile vieţii de dincolo de mormînt şi cum să petrec în minunaţii acei cîmpi ; de unde fruntaşii istorici Şincai şi Clain, povăţuiţi de soarte, şi prin putere magică încîntaţi, într-o clipită să aduc în lumea aceasta, şi să povăţuiesc la strînsura ecumenică a reprezentanţilor a poporului întreg românesc din toate părţile pămîntului pentru acea solenitate în mezuina Moldoromăniei, într-un parc, în mezopunctul Bucureştilor şi Eşilor

[18] Contrar celor crezute anterior, acesta nu este însuşi Gavra, căci la p. 178 se notează : „Fac cunoscut în rola aceasta de pre urmă a sa : cum că numele : Nemernicul de la Arad mi-am întipuit pre Nicolae Sim, bărbatul cel de scumpă amintire vrednic, transport ofiţirul regesc", care, murind la 5 iunie 1842 fără moştenitori, lasă 6000 de florini de argint pentru opere de binefacere şi „spre tipărirea cărţilor româneşti" ; printre ele, desigur, şi *Monumentul*...

adunaţi ; unde precedînd un rînd de fetiţe, care aruncă în cale-le flori, în caretă de triumf de popor trasă, pe lîngă strigături de bucurie şi cîntece, ţinînd *Hronica* şi *Istoria* în mîni, cu un alai adevărat strălucitoriu intră, să opresc subt arcul triumfalnic, şi stînd şi suita toată pre loc, Clain ţine cuvîntare cătră popor, rosteşte biografia lui Şincai şi cîtva şi din a sa ; predă cărţile spre tipărire unuia din această lume. Acesta [desigur el, Gavra] în numele următorimei, cu mari făgăduinţe le primeşte, şi le aşează pre năste împănate [perini], punînd cununi de flori pe dînsele ; poporul, cu capetele golite poftirile cele bune clainiane [...] într-un *accord* le acompagnează cu strigări de ura, îngenunche, şi Clain cu braţele deschise şi cătră Ceriu ridicate să vede a-l binecuvînta [...] Aici scena îşi ia înschimbarea cea mai din urmă, şi fără de veste ne pomenim la muntele Olimpului, pre a căruia culme intră văpăi bengaliceşti, zărim 12 zăi de chepetenie ai străbunilor noştri, aruncînd soarte peste vietoriul nepoţilor lor, iar la vale un tablo, prefigurătoriu de încununarea fruntaşilor istorici prin musa Clio săvîrşită, ajutată de Cantimir [...]".

Desigur, „poftirile cele bune clainiane" se referă şi la „îndelungata viaţă a monarhului Austriei, a prinţilor stăpînitori ai arhi si episcopilor, a magnaţilor şi boierilor", dar formalismul lor e, pe cît de evident, pe atîta de necesar : fără aceste „poftiri" ar fi fost absolut inimaginabilă tipărirea cărţii în 1844 în regeasca tipografie a Universităţii din Buda. Chiar şi aşa, mesajul central al dramei este mai mult ca străveziu şi merită elogiată cutezanţa unui cenzor ca Teodor Aaron, care nu numai că o vizează favorabil, dar îi şi anunţă călduros apariţia în *Înştiinţare dorită* (*Foaie pentru minte...*, 11 decembrie 1843 [19]).

O lectură atentă a *Monumentului* (citat în continuare sub sigla M, după cum *Lesiconul* va fi citat sub L), restituie nu numai un document important pentru conţinutul său politic şi naţional, ci şi unul de interes aparte pentru relevarea opiniilor estetice şi literare ale autorului, care, cum vom vedea, marchează totuşi un moment din dezvoltarea teoriei spectacolului dramatic la jumătatea secolului al XIX-lea.

În materie de estetică, Gavra nu teoretizează, şi puţinele definiţii pe care le schiţează au mai degrabă aerul unor lapidare explicaţii destinate celor mai puţin iniţiaţi. Dacă noţiunea de *cultură* „se bucură" de o „definiţie" în genul „cultura, mijlocul acela de a ferici şi vremelniceşte şi veciniceşte pre oamenii cei scăzuţi în cultură" (L, p. XXXVIII), noţiunile de *artă* şi *literatură* nu apar nicăieri abordate. Putem doar spune că făcea distincţie între *literatură* şi *cultură*, considerîndu-le însă componente ale „*civilizării*" : „şi aşa literatura şi cultura română ar putea da în sbor cu atît mai vîrtos [...], iată cel mai sigur mijloc de a înainta civilizarea" (M, p. 100—101). Tot la modul enunţiativ aminteşte de existenţa unui *obiect literar* : „eu bucuros cît ştiu îţi deslușesc, mai vîrtos în obiectul literar" (M, p. 67) — promite Silvie amicului său Aurelie, angajîndu-se să-l iniţieze în arta deslușirii calităţilor unei scrieri ; cum

[19] *Apud* Iosif Pervain, *op. cit.*, p. 103.

precizări suplimentare nu ni se mai dau, e greu de spus dacă Gavra folosea termenul într-un sens apropiat de cel propriu sau, dimpotrivă, în accepţia sa didactică. Nu se insistă mai mult nici asupra noţiunii de *judecată estetică*. E semnificativ însă faptul că aceasta este cuprinsă în enumerarea calităţilor necesare propăşirii naţionale : „Românul fie delicat, poleit, mărinimos, galant, săritoriu, împlinitoriu de legi [...], cu judecată estetică ; numai aşa vor fi românii mari, tari şi de alte popoare reşpectaţi“ (M, p. 21).

Mai multe precizări — şi tot în *Monument* — oferă Gavra referitor la felul în care înţelege raportul artă-realitate. E dificil de precizat care anume a fost modelul folosit de Gavra pentru compunerea interesantului *Motto* aşezat în fruntea prefeţei, intitulată „*Mnemosynul* (sămn-de-aducere-aminte) şincai-clainian în formă de Precuvîntare“. Este adevărat, motivul motoului este unul de circulaţie universală ; însă, în ciuda cîtorva (puţine) pasaje de oarecare poezie din *Monumentul* propriu-zis, din „năvala nopţilor posomorîte“ care deschid *Lesiconul* sau din alineatul al treilea din *Articolul şi tăişul al 12-lea* cuprins în *Precognitele Ateneului* [20], e greu să i se atribuie lui Gavra integralitatea formulării, într-o asemenea măsură se deosebeşte încărcătura lirică a motoului de curgerea greoaie a frazei curente din scrierile amintite. Îl reproducem nu doar pentru calităţile intrinsec artistice, ci, mai cu seamă, pentru urmărirea ideilor conţinute şi care pot fi considerate ca reflectînd înseşi opiniile lui Gavra : „Toată lumea nu e altă decît un teatru mare ; trupurile : actori ; înşchimbările : jocuri, mirăzănii ; deşertul : locul de produceri şi de privire ; înpistririle firmamentului : decoraţii ; timpul nedecurs : cortină ; vieţuitori cîte unu, privitori cu grămada : publicu. Jocul pînă ce e neprodus, nearătat, să poată zice : taină, iar de aci-ncolo : fenomenon, întîmplare, faptă ; fără de mişcări de acestea n-ar putea fi viaţă, lumea s-ar desfiinţa. Numai după ce se rădică cortina, începe taina a să despătura, a trece la clasa faptelor, viaţa a veni în curgere cortina dar e ţărmurile întră fi-va şi fost-au ; viitoriul lăcuieşte dincolo, trecutul dincoace de ia. Pricina viitorului să zămisleşte în timpul present (de faţă) ; deci întîmplare oarbă nu poate fi, dînsa îşi are rădăcina în faptele ce le facem, adecă în purtarea noastră ; de la noi atîrnă sămînţa întîmplărilor fietoare a o împrăştia în timpul present, cu urmare a da aceasta sau aceea direcţie lucrului, însă fapta odată rău sau bine săvîrşită mai mult nu să poate desface, şi pentru aceea fiecine însuş e ciocărtitoriul fericirii sau a nefericirii sale. Timpul de faţă e : numai o clipă, o mărturie de cele ce se lucră, ce se făptuiesc în el, înzăstrată cu o nădejde dătătoare de curaj, fără de care de multe ori anevoie am putea cu atîta statornicie străbate prin amărăciunile vieţii aceştia la meta de Părintele Firii noaă spre alergare arătată. Nainte de timpul a privi de cele ce stau pitulate de ceea latură de cortină, muritoriul e oprit. Sînt unele produceri, însă foarte rare, care şi după înfăţoşarea lor ne rămasără tainice, despre care numai atîta ştim : că vedem că sînt, şi vor fi, dar nu

[20] *Ibidem*, p. 268.

ştim cum să întîmplă acea estere. Ştiinţa despre aceea nicicînd va păşi pre vatra lumii, nici priceperea noastră va pătrunde la dînsăle, căci D-zeu, autorul acelora, au tras aci un văl în veci neresbătut. *Teatrurile noastră dară sînt numai măimucire, imitaţie ; acela mare e modelul, el e adevăratul original.* Autorul".

Din primele cuvinte e îmbrăţişată fără echivoc viziunea de renaştere spaniolă (cu entuziasm preluată de romantism) a lumii ca teatru. Pentru a ajunge la mimesis, Gavra preferă să insiste asupra specificităţii primului termen al ecuaţiei — lumea —, în spiritul idealismului obiectiv. Timpul, asimilat cortinei, desparte viitorul („jocul" „neprodus, nearătat" care „să poată zice : taină") de realitatea concretă („fenomen, întîmplare, faptă"), şi „numai după ce se rădică cortina, începe taina a să despătura, a trece la clasa faptelor, viaţa a veni în curgere". Cu alte cuvinte, sensul curgerii este acela de la preexistentul increat la fenomenalizare. Şi, imediat, contradicţia (pe cît de inevitabilă pe atît de fundamentală) dintre predestinarea abia definită şi liberul arbitru, căruia, cu solide convingeri luministe, Gavra îi conferă un determinism ineluctabil : „Pricina viitorului să zămisleşte în timpul present (de faţă) ; deci întîmplare oarbă nu poate fi, dînsa îşi are rădăcina în faptele ce le facem, adecă în purtarea noastră ; de la noi atîrnă sămînţa întîmplărilor fietoare a o împrăştia în timpul present, cu urmare a da aceasta sau aceea direcţie lucrului, însă fapta odată rău sau bine săvîrşită mai mult nu să poate desface, şi pentru aceea fiecine însuş e ciocîrtitoriul fericirii sau nefericirii sale". Finalitatea efortului uman — de „a străbate prin amărăciunile vieţii aceştia la meta de Părintele Firii, noaă spre alergare arătată". Şi, din nou, aprioriSmul : „Nainte de timpul a privi de cele ce stau pitulate de ceea lature de cortină, muritorul e oprit". Mai mult, unele taine rămîn ca atare şi după fenomenalizare : „vedem că sînt, şi vor fi, dar nu ştim cum să întîmplă acea estere". Şi, pentru condimentare, un strop de agnosticism : „Ştiinţa despre aceea nicicînd nu va păşi pre vatra lumii, nici priceperea noastră va pătrunde la dînsăle, căci D-zeu, autorul acelora, au tras aci un văl în veci neresbătut". Concluzia însă e şocantă, deşi nu surprinzătoare : „Teatrurile noastră dară sînt numai măimucire, imitaţie ; acela mare e modelul, el e adevăratul original". Nu e surprinzătoare venind din partea luministului pios, dar e şocantă dacă ţinem seama că aici „teatrurile noastră", în sensul celor dezbătute de întregul *Motto*, înseamnă însăşi existenţa, realităţile care o compun [21] — deci la acestea se referă cu prioritate raportarea mimetică faţă de realităţile divine. Or, o lungă notă (M, p. 15), glosînd „joc teatralnic", începe cu „iară jocurile pre amvonul scenii oglindate, nu sînt alte decît nişte compuneri, din teatrul cel mare al lumii împrumutate" ; dacă viaţa e reflectare mimetică

[21] Şi în *Lesicon* Gavra revine repetat la viziunea lumii ca teatru : „Sărace tinere, încă nici nu păşişi bine pre amvonul theatrului lumii, şi te cuprinsără durerile, necazurile" (p. XXX) ; „să mă prenoesc spre vederea spectacului zilii următoare" (p. XXXVIII) ş.a.m.d.

a divinității, iar arta una a vieții, atunci față de divinitate arta realizează un mimesis de ordin secund. Desigur, Gavra nu insistă asupra raționamentului acestuia de sorginte evident platonică — la noi abia peste un secol va fi dezvoltat și așezat la baza esteticii sale — dar e semnificativ faptul că, *in nuce*, ne e sugerat de primele pagini ale *Mnemosynului*...

Revenind la problemele specifice raportului artă-realitate, reținem din ultimul citat că teatrul „împrumută" de la acela mai mare al lumii unele „compuneri", în *Motto* numite „fenomen, întîmplare, faptă". S-ar părea (și pînă la un punct se verifică impresia) că textul prefigurează o atitudine realistă față de obiectul creației. Dar tenta aceasta de realism este stăruitor amendată în aceeași notă de la pagina 15 a *Mnemosynului*, care restrînge selectiv tipul „compunerilor" demne de a fi imitate : „și dacă acele sînt bine nimerite, dacă prin ele ni se înfățișează exemple binecuvîntate, atunci nu se poate să urmeze altă : decît lățirea virtuții, a binelui, a fericirii între oameni, precum, despre altă parte, de sînt greșite, împrăștierea viițiilor, pînă mai pre urmă și răsturnarea statului. Teatru dară cu un cuvînt să poate întipui cu școala bunătăților și a răotăților". Cîțiva ani mai tîrziu, în 1847, Gavra revine în același spirit clasicizant, recomandîndu-și „să se silească" „cu opuri și interesante, și folositoare" (L, p. XVIII), sau postulînd fără echivoc în distihul unui moto : „Votul tuturor ai, de-nbini cu dulcele folositoriul pe cetitoriu desfătînd, pe cetitor sfătuind" (L, p. XIII). De fapt, fuzionează aici cu naturalețe conceptul horațian, apoi clasic, al lui *utile dulci* cu prudența luministă asupra funcției moral-sociale a artei — aceea de promotor al reformismului pașnic, iar nu de detonator al „turbulențelor revoluționare". (Nu opina oare și Bolintineanu că misiunea poeziei este de „a curăți sufletul" ?) Pe de altă parte, „lățirea virtuții, a binelui, a fericirii între oameni", obiectiv al umanismului clasic realizabil în artă prin redarea unor idealuri general-umane, îl apropie pe Gavra de optica unor Simeon Marcovici, Gh. Asachi sau Heliade, care insistă asupra funcției etice a spectacolului dramatic, considerat „cenzură a obiceiurilor și școală a moralului".

Intenționalitatea didactico-moralizatoare reiese cu claritate și din felul în care Gavra explică unul dintre mobilurile „dramei" : „pentru de a stîrni în inimile cele crude naționalitate și dragoste cătră poporul nostru, precum și îndemn cătră învățătură (acolo țintește opera de față)" (M, p. 19). Cîteva pagini mai departe apar însă nuanțări interesante, care permit configurarea unui alt aspect al raportului artă-realitate, direct condiționat de o anume relație care poate fi stabilită în cadrul raportului artă-știință. Cu gîndul la proiectul pe care-l urmărea de multă vreme — editarea operelor istorice ale lui S. Micu și Gh. Șincai — Gavra aspiră să ofere cititorilor *Istoriei și Hronicului*, prin drama sa, „o unealtă nu de puține știrbiri împlinătoare" (M, p. 24). Ambiție dificil realibazilă și, după lectura *Monumentului*, și mai dificil credibilă *ad litteram*. În schimb, se remarcă intenția de a-i familiariza pe cititori cu viața și activitatea marilor precursori. Prin mijloacele sale specifice, arta poate face mai acce-

sibile datele ştiinţei, ridicîndu-se însă deasupra condiţiei de simplu adjuvant. Gavra vrea ca drama sa să fie „un călăuz, sau mai bine să zic, ca un precurzor (fugătoriu înainte), ce cuprinde în sine unele precognite interesante, spre pildă : viaţa, faptele bărbaţilor acestora" — obiectiv căruia i se adaugă prin simplă juxtapunere în acelaşi pasaj şi necesitatea de a dezbate şi „nişte corrălăţii şi împrejurări de astăzi ale naţiei, ale literaturii noastre, nişte dişpute ştienţifice [...], dezghinări, zavistii" (M, p. 23—24). Şi în acelaşi context : „M-am năzuit în această ocasie, unile reflecţii ale mele, cît de cît a le împărtăşi, că Dumnezeu ştie... mai avea-voi aşa prilej de a grăi în public" (M, p. 17). Astfel, în concepţia lui Gavra, arta nu numai că poate asimila în structura ei realitatea prin *unele* din datele sale concrete, ci este datoare să participe direct, angajat, la dezbaterea problemelor contemporaneităţii (chiar atunci, cum era cazul *Monumentului,* cînd subiectul este istoric !).

Dacă intenţia autorului e lăudabilă, nu în mai mică măsură trebuie apreciat şi faptul că el încearcă să o transpună în practică, deşi, global, rezultatele sînt mai degrabă modeste. Unica „dişcuţie literară" de relativă amploare (M, p. 97—100) vizează necesitatea tipăririi cărţilor cu „strămoşeştile litere letineşti", iar „dişcursurile" prilejuite în final de apoteoza celor doi corifei ai Şcolii ardelene nu depăşesc nivelul unor (pletorice) prelegeri de popularizare pe teme istorice.

Un conţinut variat îl au însă cele două tipuri de note (de subsol şi de la finele volumului) atît de numeroase, încît întăresc impresia că drama lui Gavra ar fi mai degrabă destinată lecturii decît reprezentării. Exceptîndu-le pe acelea, puţine la număr, în care autorul îşi expune opiniile literare sau explică termeni specifici spectacolului, notele abordează mai cu seamă (şi în spirit mai mult didactic decît polemic) probleme din domeniul lingvisticii [22] sau istoriei [23].

Dar oglindirea preocupărilor contemporaneităţii — ca aspect specific de particularizare a raportului artă-realitate — se realizează, de fapt, pe un cu totul alt plan decît acela al intenţiilor programatice amintite.

Pe alocuri, drama se dovedeşte a fi un adevărat compendiu de poezie românească recentă, pe care Gavra o culege din *Foaie pentru minte, inimă şi literatură, Curierul românesc, Foaia literară, Suplimentul Albinei româneşti* etc. Cum va proceda mai tîrziu şi în *Lesicon,* Gavra notează cu atenţie sursa, adică periodicul, nu întotdeauna însă şi autorul. Pe lîngă poezii de Iancu Văcărescu, Costache Stamati, Sergeanu, Pavel Vasici, Nicolae Rudeanu, mai sînt şi altele, însoţite de specificări de genul : „Un cîntec plăcut naţional, ce răsună acum în Românie din

[22] De pildă nota din subsolul p. 112 extinde pe mai bine de jumătate de pagină explicarea etimologiei *rex* = *rege* şi a motivelor personale pentru care autorul o acceptă.

[23] După o lungă expunere a rangurilor dregătoreşti din principate, nota 20 de la finele volumului continuă prin atacarea erorilor surprinse de Gavra în lucrarea lui Andreas Wolf, *Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau,* Sibiu, 1805. Exemplele de acest gen abundă.

gurile multora" sau „Vezi Foaia literară pag. 160 a. 1838". „Cine ar şti să ne arate pe izvoditoriul acestui cîntec are să primească de la cutare un galbăn". Numai în scenele 2 şi 3 din actul II, pe spaţiul a 9 pagini sînt cuprinse în peste 100 de versuri 4 poezii, dintre care trei *se cîntă* de către Silvie, iar a patra formează obiectul unui duet cu Ermione. Inserţia acestora are, în majoritatea cazurilor, funcţionalitatea unor momente vodevilistice : „Tu-mi ziceai odată, cum că pîn la moarte / Dragostea ta toată mie-mi vei păstra / Mă uitaşi pre mine, le uitaşi pe toate / Ăst fel este lumea, nu e vina ta", sau : „Copilă tinerică, frumoasă ca părerea / De ce voieşti să afli cumplitul meu necaz ?" etc. Alteori, versurile au accente etice, moralizatoare : „De n-aş fi simţit poate, aş fi şi eu în lume / Asemenea cu alţii ce au al ei favor / Ce orbi la fumul slavii, îşi cumpără un nume / Ş-îşi vînd şi conştiinţa, şi Dumnezeul lor". Că în Elis s-ar cînta versuri de Eunom Arion, Anacreon, Stesichor (sic !) n-ar fi de mirare, dar se cîntă şi cele 14 catrene patriotice ale *Tablei de aur*, „de D. N. Rudeanu de la Cîmpulung" (p. 148—150), care, în contextul lui Gavra, apar ca un îndemn adresat viitorimii naţiei române : „Voi duh aveţi, curînd să fiţi / Orice puind silinţă / D'ostaşi, plugari şi învăţaţi / Acum e trebuinţă. / / Trei chepetenii d'aste stări / Ţiind oblăduirea / Pă toţi ca mădulari d'un trup / Să-i poarte-n veci unirea".

Gavra are ambiţia ca spectacolul dramei să fie gustat, el înţelege perfect că fără „dulci" nu poate realiza nici „utile". Este încă unul dintre motivele pentru care apelează masiv la versuri, care, în intenţia sa, trebuiau să fie cîntate. Muzica, de altfel, joacă un rol important în concepţia sa despre spectacol, potenţînd conţinutul versurilor sau creînd atmosfera propice specificului scenei. Numeroasele indicaţii de scenografie, ca şi acelea referitoare la decor, stau mărturie : scena 1 din actul III are nevoie de o „cîntare pe alăută românească modulată" (în scena 5 e vorba de un glas pe „care-l petrece [Ermione] cu gitariul", în scena 7 „orşăstul zice un mare artistic", ca în scena 11 să se indice „şi din orşăstru iară încep a răsuna articuli — bucăţile — musicalnici măestrioşi de measă" (adică potriviţi mesei boiereşti de ospăţ). Cîteva indicaţii de decor din acelaşi act III : argaţii din scena 7 poartă „livree [livrele] frînţeşti", cadrul îl constituie „salonul reştaurational (preminitoriu)", luminat de „jiranduri" [sfeşnice], iar „Cina este pe measă". În actul V, scena 1, pătrunderea în „Cîmpii desfătaţi" ai „Elisului" este precedată de indicaţia : „Să parfumează scena pe nevăzute", ca „Zăii de chepetenie ai străbunilor noştri" să apară în ultima scenă pe Olimp „întră văpăi bengaliceşti". Acestor mijloace audio-olfactivo-vizuale li se mai adaugă şi tablourile vivante, noţiune glosată şi explicată în nota de la p. 181 : „*Tableaux* sau *Tableáu* sînt nişte prefiguraţii vii. Aşa să numesc întipuirile sau oareşicum icoanele măestrios illuminate cele ce să făptuiesc din persoane vieţuitoare însă totuşi înţepenite, sau să zic înlemnite, şi artisticeşte aşezate. Prefigurările aceste în timpurile noastre, parte ca exerţităţii (îndeletniciri) artistice, parte ca jocuri (produceri) muritoare, isteţe, pompoase, ne desfătează şi cu ceva îndulcire dintr-odată, şi pe neaşteptate, ca cînd am fi fermăcaţi, ne năpădesc".

Altfel, glosările explicative de tropi sînt rare sau sumare. Cu sens apropiat accepţiei de astăzi apar *epitheton, methaphoriile, siimbolii, rolă* (rol), *fantazie* etc. Face excepţie nota de la p. 184 : „Aci, de la persoanele lui Şincai şi S. Clain să face *allusie* la cărţile ei de lucrate, adecă după năravul figurii metonimiei în loc de Şincai şi Sam. Clain trebuie pricepută *Chronica şincaiană şi Istoria clainiană*“ (termenii subliniaţi apar aici în caractere latine), ca şi nota de la p. 189 care se referă la poemul lui Costache Stamati despre hatmanul Luca Arbore : „Acea *ficţie* cu adevărată *genie poetică* lucrată, pentru *fantasia* ei să recomandă tuturor spre cetire. *Imitaţia* ce s-a făcut aci în cîteva *expresii prozaice* despre propăşirea Moldovei [...]“, scrie Gavra trecînd la altă idee ; termenii subliniaţi arată cît de firesc sînt folosiţi de autor într-un context adecvat.

Concepută ambiţios într-un montaj somptuos şi uzînd de dese schimbări de decor, folosind o recuzită pretenţioasă, cerînd mijloace muzicale deosebite, focuri bengale, cortegii, parfumări de scenă etc., greoi articulată în elementele compoziţionale şi dispunînd de un text artificios ca stil şi prea presărat cu regionalisme ca încărcătură lexicografică, drama lui Gavra a fost condamnată să nu vadă — după cîte ştim — scena niciodată. Nu numai în raport cu mijloacele timpului, prin numeroasele glosări de subsol, prin notele de la sfîrşitul volumului, prin însuşi stilul ei, piesa era sortită din capul locului mai degrabă lecturii decît interpretării scenice. Dar tocmai apelul la somptuos şi monumental, la alegorie şi continuă imixtiune a irealului mitologic în realul cotidian, gustul pentru grandiosul peisajelor romantice (Gavra foloseşte la propriu termenul de peisaj romantic), melancolia gravă pe care i-o inspiră atmosfera „ţintirimului“, apelul la fantazare, la visare („dacă nu altmintrelea, barem în fantaziile noastre — şi totdeauna şi de cîte ori vom vrea cu aceşti doi prea iubiţi ai noştri [să ne întîlnim]“) — toate aceste elemente novatoare faţă de dramaturgia clasică îl apropie pe Gavra de cea romantică.

Impactul dramei lui Gavra în contemporaneitatea „lucrativă“ a fost — după cît se pare şi în ciuda circulaţiei — nul. Spectacolul nu s-a jucat, după cum nu s-a făcut cărţii nici o recenzie critică propriu-zisă, obiectivă. Dacă se ţine cont însă de stadiul dezvoltării teatrului românesc, de stadiul atins de creaţia dramatică originală, nu surprinde faptul că mai ales în Ardeal piesa a fost citită cu plăcere şi apărată cu căldură. Iar pentru posteritate rămîne un document de aparte interes istorico-literar, marcînd un moment important în evoluţia teatrului românesc : întîia tentativă, de proporţii, tipărită, de realizare a unei piese cu caracter evident politic şi naţional.

Petre Ispirescu la o nouă lectură

MIRCEA ANGHELESCU

De la Ispirescu ne-a rămas un text autobiograf scris la maturitate, între 1865—1870, publicat abia acum cîţiva ani în întregime [1], deşi era cunoscut şi fusese utilizat în cercetări anterioare. În pofida materiei aproape gorkiene a acestui jurnal, care împleteşte notele zilnice cu amintirile din adolescenţă şi prima tinereţe, tonul este obiectiv, abia colorat de amărăciunea nerealizării, mai mult în latură culturală („...scriam felurite nebunii sau citeam orice carte îmi cădea în mînă. Nenorocire că nu mi-a căzut în mînă cărţi de studiu!") decît în cea socială, deşi nici aceste nuanţe nu lipsesc. Textul este foarte interesant şi pentru că aduce — din anii primei tinereţi, prin 1853—1854 — ecoul unor încercări poetice în care se împletesc notele tradiţionale ale versificărilor curente după modele circulînd în mediul folcloric („Orice voi / Chiar pe plac, / De am boi / Pot să fac" sau „Dulce dumbrăvioară / Cu d-aur fîntînă" etc.), inclusiv cimilituri, cu cele de influenţă cultă, în nota romantismului minor al lui Baronzi sau Grandea („Ca floarea mai debilă, un angel de candoare..."). Chiar lecturile populare, mărturiseşte el, îi creează predispoziţii romantice („Citisem pe *Erotocrit*, îmi plăcuse şi visam la un amor ; sînt romantic!" [2]). Situaţia este relativ frecventă în această epocă de mari răsturnări şi neaşteptate confluenţe ; pe un plan inferior, o vom găsi la Picu Pătruţ (1818—1872), scriitor popular din Mărginimea Sibiului, care versifică drame populare religioase sau predici, pe care le ornează cu splendide miniaturi, dar copiază şi colportează în acelaşi timp romane de Dumas-père sau Eugène Sue.

Deşi predispoziţiile tinereţii erau „romantice", jurnalul lui Ispirescu are o perspectivă clasică, a moralistului care judecă faptele în categorii eterne şi nu ocoleşte expresia aforistică, chiar sub forma preceptului („Ordinea, curăţenia şi economia înmulţesc zilele fericite" ş.a.). Normal, basmele sale trebuie judecate în aceeaşi perspectivă, pentru că ele prelungesc intenţia didactică în spaţiul alegoric, punînd în slujba moralei nu numai expresia, ca fapt stilistic, ci şi invenţia. Cu toate acestea, Ispirescu însuşi — şi acest jurnal confirmă faptul, prin absenţa oricărei referiri la această activitate — n-a acordat nici o importanţă acestor publicaţii ale sale, de mult începute la data redactării jurnalului,

---

[1] În *Documente şi manuscrise literare*, alese, publicate şi adnotate de Paul Cornea şi Elena Piru, vol. II, Bucureşti, 1969, p. 125—199.

[2] *Ibidem*, p. 143.

deşi i-ar fi plăcut, fără îndoială, să reuşească sub zodia poeziei. Atitudinea sa a fost împărtăşită, de altfel, de marea majoritate a contemporanilor săi, precum şi de urmaşi. Deşi Delavrancea încercase, curînd după dispariţia lui Ispirescu, să demonstreze că el „nu este un culegător..., ci un adevărat creator", insistînd asupra plasticităţii deosebite a limbii sale, curăţată de orice trăsături dialectale (fapt numai parţial adevărat) [3], rar s-a văzut în el altceva decît un fericit prelucrător de texte populare, asupra unora dintre studioşi acţionînd probabil şi inhibiţia domeniului presupus infantil pe care îl acoperea genul cultivat.

Prezentîndu-se singur doar ca un culegător de poveşti („adunate din gura poporului"), Ispirescu este totuşi mai mult decît un folclorist, deşi meritele sale în domeniul respectiv sînt incontestabile ; opera sa poate fi privită, desigur, ca o culegere de texte populare şi analizată deci cu mijloace specifice, însă pe alt plan ea reprezintă o elaborare personală a autorului, cu toate implicaţiile pe care acest act le presupune. Mărturiile privind felul său de a lucra sînt categorice, venind din partea unor persoane care l-au cunoscut bine, folcloristul ceh Jan Urban Jarník de pildă, care ne spune că „însemna pe hîrtie mersul acţiunii, după aceea se aşeza la masă şi ţesătura asta o îmbrăca, după cum era deprins, în limba sa împestriţată cu multe locuţiuni populare, cu multe expresiuni metaforice..." [4]. Izbitor este, într-adevăr, caracterul elaborat al limbii poveştilor sale, care nu este „autentică", aşa cum credea Hasdeu, ci rezultatul unui proces de stilizare şi selecţie, reelaborat din elemente reale ale limbii populare, distribuite conform unei intenţionalităţi care trădează artistul.

Predilecţia limbajului popular pentru expresii gnomice, proverbe şi zicători, este supralicitată de povestitor, tinzînd să devină nu o cale de apropiere a relatării de universul curent al vieţii obişnuite, ci o marcă a distanţării de el. Vorbirea apodictică a personajelor, colorată de proverbe, exclamaţii, expresii familiare, este un semn al autonomiei lor faţă de realitatea imediată, de care povestitorul este conştient, şi pe care uneori el o întăreşte prin efecte parodice, căci folosirea unor termeni comuni, aproape triviali, de personajele cele mai idealizate în general în basmele noastre (iată, de pildă, episodul în care împăratul îşi trimite fata să vadă „de coada măturii şi de zarzavaturile de la bucătărie" sau cînd îi spune chiar eroinei prea tinere că „nu ştii nici cum se mănîncă mămăliga") nu este rezultatul transpunerii în basm a limbajului „obişnuit", cotidian, ci al exprimării unei distanţe faţă de o convenţie acceptată cu umor. Cele mai multe dintre aceste proverbe şi expresii sînt introduse într-un aparteu, adresat cititorului : „Vorba ăluia, în pofida căpşunilor, mîncau foile", „vezi că nu toate muştele fac miere", cutare ciobănaş tăcu pentru că ştia „că cine tace merge în pace", altul

[3] Barbu Delavrancea, *Petre Ispirescu*, în *Opere*, ediţie îngrijită de Emilia Şt. Milicescu, vol. IV, Bucureşti, 1969 ; textul citat la p. 260—261.

[4] Jan Urban Jarník, *Drumul pe care am mers*, în *Convorbiri literare*, XLIII, 1909, nr. 4, p. 430.

nu se da bătut „cu credința că cine caută... trebuie să găsească", „calul știa..., căci nu era el năzdrăvan de florile mărului" ș.c.l.

Acest dialog confidențial cu cititorul există, e adevărat, într-o formă elementară, și în alte culegeri, apărînd ca un element autentic popular, fără nici o îndoială ; el este simțit ca necesar de povestitor pentru că, probabil, acesta trebuie să egalizeze nivelul de înțelegere al auditoriului, să fie sigur de înțelegerea ficțiunii ca atare, pentru a asigura astfel receptarea corectă a mesajului etic. La Ispirescu, dialogul merge mai departe, stabilind un raport de complicitate care îi separă net, pe povestitor și pe ascultător/cititor, de cadrul ficțional al poveștii, el presupunînd de data aceasta conștiința disjuncției între real și ireal ca domeniu al artei ; povestitorul nu ia cu el pe ascultător în noul spațiu, ca în folclor, ci îl reține în afara lui pentru a-i demonstra convențiile. Dialogul implicit dintre autor și cititor este un element retoric caracteristic povestirilor lui Ispirescu, destinat să materializeze acea distanță de planul fabulos al basmului, care este, înainte de orice, expresia unei distanțe temporale, basmul fiind localizat într-un timp revolut și ireversibil, ceea ce face posibilă nu numai comentarea sa, ci și prevenirea unor episoade prin accente dramatice care anunță, de fapt, urmarea : „începu a se sui pe munte, dară ași ! unde era pomana aia, ca să se poată urca ?" sau „cînd, ce să vezi d-ta ?" etc. Autenticitatea poveștilor lui Ispirescu nu este deci o autenticitate folclorică, păstrînd inalterate trăsăturile universului popular — credințe, limbaj, artă a construcției — ci una de natură tipologică, artistică, personajele fiind coerente cu propriul lor univers. Și lingvistic, prin destul de numeroasele neologisme (ca *a planisi, paradie, întreprindere, pledoarie, capital* ș.a.), și tematic (prin utilizarea unor motive împrumutate din literatura cultă, de la Homer la Alexandre Dumas, cum au arătat în cazurile respective folcloriștii [5]), aceste povestiri nu exprimă litera folclorului, ci spiritul său, capacitatea de a dezvolta creator vechi teme potrivit unei viziuni moderne, însești situațiile menționate, discret parodice, fiind consecința firească a erodării unor procedee „clasice".

În același sens se manifestă și tendința firească de a diferenția psihologic diferitele personaje ale povestirilor, care nu se disting numai prin calități superlative (cutare Făt-Frumos e cam nepriceput și îl învață calul său ce să facă, altul e cam molatic și visător, „mișca și el picioarele alene... numai să zică că umblă..."), ceea ce atrage încorporarea unor elemente descriptive legate de stări sufletești, sentimente, impresii, adică rudimente de analiză comportamentală care îmbogățesc relatarea cu mici episoade nuvelistice, prea puțin legate de firul epic tradițional, dar concurînd la conturarea unui profil mai accentuat, mai individualizat al eroilor. Însăși intriga, în sine, permite mici dezvoltări care constituie embrioni ai unor diferențieri de natură individuală, posibili chiar în epica atît de concentrată și de rigid simbolizată a unui

[5] Vezi Petre Ispirescu, *Opere*, vol. I—II, București, 1969—1971, ediție îngrijită, note și variante de Aristița Avramescu, cu o prefață de Corneliu Bărbulescu.

basm ca *Prîslea cel voinic și merele de aur*, unde împăratul, „mulțumit că pipăise merele cele aurite, nu mai voia să știe de hoți" sau unde cei trei zmei au atitudini subtil diferențiate, anunțînd, cum spuneam, evenimentele ulterioare, primul privind „speriat" buzduganul care se întoarce, al doilea „turburat", iar al treilea, cel mai redutabil, venind „turbat de mînie".

Latitudinea de a interpreta astfel tipurile tradiționale și dialogul permanent cu cititorul sînt elemente intenționale ale detașării de poveste, nu ale integrării în ea ; în pofida trăsăturilor comune pe care le au zmeii și împărații, a decorului domestic și a obiceiurilor lor familiare, întîmplările extraordinare ale basmelor rămîn cantonate într-o lume a ficțiunii, care nu se confundă nici un moment cu cea a realității. Toate aceste trăsături configurează o atmosferă specifică, compusă din elemente selectate potrivit unei idei foarte precise despre structura basmului și funcția sa. Basmul este, astfel, o convenție, proiecție într-un plan utopic al unui conflict moral, în care povestitorul îi propune cititorului nu o epică nouă (în acest sens, el rămîne un „culegător", îndatorat informatorilor săi, fie ei povestitori populari, fie texte literare), ci o perspectivă nouă, transformînd întîmplările sale în spectacol ; implicînd cititorul în regizarea acestei reprezentații și nu în substanța ei, autorul emancipează de fapt basmul de condiția sa originar didactică. De aceea, autorul nu poate fi considerat ca un produs fidel al tradiției folclorice, ci ca începătorul altei tradiții, creatorul unui stil, artistul care așază în tipare noi un material rămas pînă atunci, din acest punct de vedere, amorf. Că această viziune (care apare încă din primele texte publicate în 1862, în *Țăranul român*, urmînd exemplul lui N. Filimon) este principala explicație a succesului basmelor sale o arată și faptul că celelalte culegeri pe care le-a publicat, de snoave și glume, sau povestirile istorice în genul pe care-l va încerca apoi Coșbuc, nu s-au bucurat nici pe departe de audiența primelor.

Contribuţia *Tribunei* la dezvoltarea conştiinţei unităţii naţionale româneşti

VICTOR V. GRECU

Unul dintre dezideratele primordiale care au polarizat şi călăuzit lupta periodicelor din Transilvania, de la primele apariţii şi în tot cursul secolului al XIX-lea, a fost unirea tuturor românilor într-un stat naţional unitar.

*

Tribuna şi-a fixat ca obiectiv propăşirea poporului : „Pulsul vieţii noastre va bate pentru întărirea şi dezvoltarea poporului nostru“ [1], la care s-a adăugat precizarea : „...vom face aceasta, ca în trecut, cu toată sinceritatea, după cea mai bună convingere a noastră, fără de rezervă şi cu hotărîrea omului pătruns de convingerea că serveşte cauza societăţii în mijlocul căreia trăieşte“ [2].

În al doilea rînd, eforturile gazetei urmăreau şi idealul dezvoltării culturale la nivel european. Comparaţia cu stadiul culturii altor popoare înaintate, luat ca termen de referinţă, legitimează insistenţa redacţiei, progresele constatate prilejuind o îndreptăţită satisfacţie : „Negreşit nu ne putem mîndri că am ajuns la acea treaptă de cultură pe care se găsesc alte popoare europene [...], dar, cînd ne gîndim la greutăţile cu care am avut şi avem încă să luptăm, putem fi mulţumiţi de rezultatele ce am dobîndit“ [3]. Propăşirea la nivelul naţiunilor înaintate din Europa constituia, aşadar, mobilul care conferea acestor eforturi o mare forţă mobilizatoare, fiind prezent în ideologia generaţiei revoluţionare, precum şi a tuturor publicaţiilor periodice, atît din Transilvania, cît şi de peste Carpaţi. Aceasta cu atît mai mult cu cît emanciparea culturală prin învăţămînt, presă, societăţi culturale etc., urmărită cu atîta ardoare patriotică de către redactorii ziarului sibian, rămînea una dintre puţinele direcţii accesibile luptei naţionale a românilor în condiţiile asupririi sociale şi naţionale, practicată de către guvernele reacţionare din acea epocă în Transilvania, „cînd românul scria numai din graţie, iar nu că ar fi avut vreun drept fundat pe legi“ [4], după cum, cu amar realism, aprecia George Bariţ.

*

Consacrat prin revoluţia de la 1848 ca revendicare şi deziderat primordial — aşa cum îl consfinţea Nicolae Bălcescu analizînd învă-

---

[1] *Tribuna*, I, 1884, nr. 55, p. 217.
[2] Redacţiunea, *Către publicul român*, în *Tribuna*, I, 1884, nr. 201, p. 801.
[3] *Tribuna*, I, 1884, nr. 55, p. 217.
[4] G. Bariţiu, *Dr. Vasilie Pop*, în *Transilvania*, I, 1868, nr. 7, p. 131.

țămintele revoluției [5] —, imperativul unității naționale și politice stimula eforturile luptei de emancipare a românilor din Transilvania, fiind constant urmărit și susținut și prin *presă*. *Tribuna* proclamă „ideea națională" ca suport al culturii, trebuind să orienteze și să caracterizeze dezvoltarea ei : „...noi trebuie să căutăm ca ideea națională să treacă ca un fir roșu prin toată cultura noastră" [6].

Presa din Transilvania, ca și cea de peste munți, a reprezentat cîmpul vast în care s-au sădit, fecund și trainic, convingerile și acțiunile generației revoluționare pentru afirmare națională și emancipare social-politică, pentru realizarea unificării politice. *Tribuna* elogiase în repetate rînduri personalitatea lui George Bariț, care scria încă la 1844 : „Din contră, u n i r e a și unimea națională sînt bunuri mari, importante și însuflețitoare, care nu cer mai mult decît voința tare de a fi și a rămînea un singur popor [...], toți naționali, toți frați, vorbitori ai unei limbe păstrate de strămbuni și de veacuri, toți fii ai unui popor păzitor de legile morale, suferitor al străinului pînă unde sufere independența națională" [7].

*

Tribuna apare într-un moment istoric în care dualismul austro-ungar și votarea legii XLIII, în 8 dec. 1868, însemnau pentru Transilvania lichidarea totală a autonomiei sale, inaugurînd politica naționalistă, exclusivistă, în scopul deznaționalizării celorlalte națiuni ale monarhiei. Urmînd regimului de asuprire națională al lui Coloman Tisza, regimul de șovinism extremist al lui Dezsö Bánffy cunoaște, în cei patru ani de guvernare (1895—1899), abuzuri fără limite, suspiciunea și teroarea devenind principii de guvernare : „E socotit dacoromân fiecare cetățean care vorbește românește, apără drepturile poporului față de abuzurile funcționarilor [...]. Legea naționalităților din 1868 n-a fost niciodată aplicată, ea a avut doar menirea ca biroul de presă ungar, invocînd-o, să se poată mîndri cu liberalismul maghiar" [8]. Învinuirea de *dacoromânism* este mereu comentată în paginile ziarului, care, cu tactul impus de împrejurări, o aduce mereu în discuție, subliniindu-i însă mereu importanța, chiar în astfel de forme ocolite : „Se poate numai presupune, se poate bănui că o dorim, că visăm la ea, se poate numai crede că ne simțim destoinici a rezolva odată o asemenea problemă istorică" [9].

Ascuțirea contradicțiilor politice, care măcinau din interior regimul dualist, a avut drept urmare întărirea politicii de asuprire națio-

[5] Victor V. Grecu, *Unitatea de stat și politică în concepția și activitatea lui Nicolae Bălcescu*, în vol. *Studii despre N. Bălcescu*, București, 1969, p. 45—61.
[6] *Tribuna*, I, 1884, nr. 55, p. 217.
[7] G. Barițiu, *Naționalitate*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, VII, 1844, nr. 51, p. 399.
[8] Jászi Oszkár, *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés*, Budapesta, 1912, p. 478.
[9] *Tribuna*, II, 1885, nr. 36, p. 141.

nală, culminînd cu adoptarea legilor şcolare exclusiviste ale lui Trefort [10] din 1879 ; ele au stîrnit ample demonstraţii populare în principalele centre culturale şi naţionale, toate, însă, rămase fără nici un rezultat în faţa intoleranţei absolutismului imperial. Pornind de la aceste măsuri, *Tribuna* îşi face o adevărată profesiune de credinţă din analiza situaţiei învăţămîntului, dezvăluind numărul redus al şcolilor şi starea deplorabilă a acestora, lipsa personalului didactic şi a manualelor, caracterul retrograd al învăţămîntului, prin care se menţinea starea de înapoiere a poporului, înlesnind în schimb asuprirea acestuia.

Acest climat a stimulat eforturile pentru constituirea Partidului naţional român în 1881, care adoptă, la început, pasivismul ca principiu de acţiune politică. *Tribuna* vedea în Partidul naţional român exponentul luptelor pentru înfăptuirea idealurilor naţional-politice ale tuturor românilor, aşa cum mărturisea după mai bine de zece ani : „zicem dar astăzi partidul naţional, zicem t o ţ i r o m â n i i“ [11]. Dar, în timp ce „Partidul naţional român se declară pentru pasivism şi era pasiv, *Tribuna* se declară de asemenea pentru pasivism, dar tribuniştii nu sînt pasivi“ [12]. Pasivitatea politică era contrabalansată printr-un activism energic pe plan cultural şi tocmai aceasta caracterizează activitatea *Tribunei,* lupta ei constantă, aşa cum o recunoaşte şi o afirmă în repetate rînduri [13]. Activismul cultural, caracteristic etapei respective, reprezenta principala formă de legătură între românii din Transilvania şi cei de peste munţi ; el constituia imboldul care alimenta convergenţa eforturilor de emancipare şi unitate culturală din cele trei ţări, în slujba căreia românii au dovedit, în permanenţă, o mare solidaritate intelectuală. Totodată, el reprezenta, aşa cum o dovedeşte *Tribuna,* un factor important de consolidare a conştiinţei unităţii naţionale.

Aderarea României la Tripla Alianţă a determinat, pentru o anumită perioadă, o deplasare a direcţiei de luptă de la obiectivul unificării politice la acela al dobîndirii de drepturi în cadrul monarhiei, stat multinaţional : „În asemenea împrejurări datoria noastră a tuturor este de a ne apăra naţionalitatea şi a lupta cu bărbăţie pentru cîştigarea drepturilor de care sîntem lipsiţi“ [14]. Asemenea realităţi alcătuiau mobilul numeroaselor apeluri la solidaritate naţională, ce devenise un laitmotiv, prezent aproape în fiecare număr al ziarului sibian. Ziarul consemna cu satisfacţie uneori : „Avem sentimentul că, deşi foarte cu anevoie, românii din ţările supuse coroanei ungare merg pe toate terenele înainte şi că conştiinţa naţională nu numai nu slăbeşte la dînşii, ci se întăreşte din zi în zi“ [15].

---

[10] E. Brote, *Cestiunea română în Transilvania şi Ungaria,* Bucureşti, 1895, p. 202—205.

[11] *Tribuna, Revedere,* în *Tribuna,* XI, 1894, nr. 1, p. 1.

[12] D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut,* Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1968, p. 284.

[13] *Tribuna,* I, 1884, nr. 77, p. 305 ; II, 1885, nr. 286, p. 1141.

[14] *Tribuna,* I, 1884, nr. 44, p. 173.

[15] *Tribuna,* I, 1884, nr. 77, p. 305.

Aceste realități istorico-politice explică de ce, în coloanele *Tribunei*, situația națională a românilor devenise o problemă vitală ; în jurul ei gravitau toate celelalte preocupări ale ziarului și în sprijinul rezolvării ei erau concentrate toate forțele și abilitatea publicistică a redactorilor, tot elanul patriotic al colaboratorilor.

*

Năzuințele *Tribunei* în acest domeniu au fost sintetizate, la sfîrșitul primului an de apariție, într-un remarcabil crez național-politic, menit să orienteze întreaga conduită a ziarului. Puține periodice au cuprins, într-o formulare atît de densă, atît de limpede și de convingătoare, credința nestrămutată a unei națiuni : „Parte dintr-un popor, pe care împrejurările l-au ajutat să întemeieze un stat național la hotarele patriei noastre, noi românii din toate țările supuse coroanei ungare avem fără îndoială inimile totdeauna calde pentru acest stat românesc, căci în el e pus centrul firesc al culturii noastre naționale. Aceasta n-o tăgăduiește nimeni dintre noi, și în zadar am tăgădui-o, căci nimeni nu ne-ar crede. Tot atît de puțin tăgăduim că, atunci cînd ni s-ar pune serios întrebarea dacă am dori ori nu ca toți românii să fie întruniți într-un singur stat, n-am sta cîtuși de puțin pe gînduri, ci am răspunde că *da*. Și această dorință e pentru toți oamenii cu minte un lucru care de sine se înțelege, căci el urmează de sine din conștiința noastră de unitate națională“ [16].

În condițiile abuzurilor legislative, ale corupției electorale și ale provocărilor de tot felul, datoria de căpetenie a ziarului era, așadar, să mențină treaz sentimentul național ; redacția declara programatic : „...cu atît mai viu vom susține sentimentul nostru național“ [17].

În lupta națională, desfășurată pe multiple planuri, *Tribuna* și tribuniștii s-au angajat cu bărbăție și curaj, ținînd piept, cu perseverență și cu devotament desăvîrșit, oricărui atac șovin. Acțiunile ziarului au atras numeroase procese de presă și pedepse ale redactorilor, culminînd, în final, cu suprimarea lui.

Peisajul publicisticii din Transilvania cuprindea, la apariția *Tribunei*, numeroase preocupări și acțiuni, care se constituie într-un valoros și instructiv dosar al experienței dobîndite pe tărîmul luptelor politice, naționale. *Tribuna* a preluat aceste tradiții și inițiative și le-a amplificat prin specificul împrejurărilor istorico-politice în care își desfășura activitatea, îmbogățindu-le cu experiența și eforturile sale.

Pietrele de temelie ale acestei lupte fuseseră puse de *Gazeta Transilvaniei*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, *Organul luminării*, *Telegraful român*, care își fac din dezideratul dezvoltării conștiinței naționale și al unirii tuturor românilor într-un singur stat o menire de matură responsabilitate istorică. Direcțiile acestor preocupări sînt însușite apoi, ca țeluri programatice, de către celelalte periodice, care apar

[16] *Tribuna*, I, 1884, nr. 203, p. 809.
[17] *Tribuna*, I, 1884, nr. 55, p. 217.

după jumătatea secolului : *Familia, Transilvania, Orientul latin, Albina Carpaților*, sau cele care apăreau în monarhie : *Federațiunea, Albina* etc., ca întruchipare a unității de gîndire și de acțiune în promovarea năzuințelor comune.

Tribuna, identificîndu-se cu unanimitatea eforturilor presei românești, a căutat să se situeze la înălțimea programelor și luptei celorlalte ziare și reviste din acea vreme. Cu convingerea că „soarele românilor la București răsare", ea s-a integrat deplin spiritului acestora și a continuat neabătut lupta lor. Era întru totul legitim ca, după aproape cinci decenii, *Transilvania* să sublinieze contribuția pe care periodicele, ca și societățile culturale, au adus-o la „dezvoltarea tot mai solidară a conștiinței naționale" [18].

Consecvența acestui crez caracterizează întreaga activitate a *Tribunei*. În numele lui, Ioan Slavici condamnă cu violență manifestările separatiste ale unor periodice din România, cum a fost atitudinea *Luminătoriului*, care dezaprobase trecerea doctorului Victor Babeș în România [19]. Față de aceasta Slavici revine cu severitate, atrăgînd din nou atenția contemporanilor asupra convingerii că România era „centrul cultural pentru *toți românii*" [20]. Tăria acestui crez este reafirmată în articolul incriminat în primul proces de presă al *Tribunei*, articol în cuprinsul căruia, sub presiunea măsurilor de deznaționalizare, Slavici dăduse glas convingerii unanime : „...ne faceți ca numai în unirea noastră cu frații de peste Carpați să ne vedem mîntuirea" [21]. În fața realităților respective, atitudinea și poziția redacției nu puteau fi altele : „Dacă astfel e, atunci Tribuna e organ de azi înainte al tuturor românilor" [22].

*

Lupta ziarului sibian pentru dezvoltarea conștiinței, demnității și unității naționale și, drept urmare, consolidarea ideii de unitate politică se degajă și este ilustrată atît prin programul său, cît și prin cuprinsul celor douăzeci de ani de apariție.

Ioan Slavici, conturînd, după mai bine de un deceniu, ideologia și năzuințele *Tribunei* și ale tribuniștilor, sintetizează astfel crezul ziarului : „Cu *Tribuna* a intrat în viața noastră comună un nou rînd de oameni, care au dat lucrării noastre culturale un nou avînt și luptelor noastre politice o nouă direcțiune, care reprezintă în dezvoltarea noastră națională un nou curent. Curentul acesta, slab la început, a crescut din an în an și a ajuns în cele din urmă a toate covîrșitor, fiindcă el pornea din simțămîntul că, prin originea noastră, prin destoniciile noastre particulare și prin poziția noastră geografică, noi, românii, deși risi-

[18] *Transilvania*, LI, 1920, nr. 2, p. 217.
[19] *Luminătoriul*, VIII, 1887, nr. 12, 15, 18, 26 și urm.
[20] *Tribuna*, IV, 1887, nr. 66, p. 135.
[21] *Tribuna*, II, 1885, nr. 263.
[22] *Tribuna*, *Revedere*, în *Tribuna*, XI, 1894, nr. 1, p. 1.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

piți în mai multe state, avem aceleași interese și sîntem meniți a purta împreună aceeași grea și frumoasă sarcină în Orientul Europei".

Cuvintele primului ei redactor, prin discernămîntul istoric care le fundamentează, nu erau decît o reflectare a concepției care a orientat în tot timpul *Tribuna*, concepție în care conștiința unității naționale angaja programul de luptă pentru unificarea politică deplină.

Întreaga activitate desfășurată de ziarul sibian cu o remarcabilă stăruință și dăruire patriotică, alături de celelalte periodice din Transilvania, reprezintă cea mai de seamă contribuție pe care presa a adus-o la făurirea statului național unitar român.

Lucian Blaga. Structurile imaginarului și arta poetică. Analiza textului din perspectivă arhetipală

EUGEN TODORAN

Pentru Lucian Blaga poezia este una dintre formele creației, prin care omul reface din interior o căutare fără obiect „real" transcendent, ca revelație a „misterului", în „ascunderea" absolutului. În inspirația lui din viziunea folclorică „eresul" nu este, așadar, un simplu „motiv" folcloric exterior, un pretext poetic, el intrînd în structura imaginarului, din care se va deduce și arta lui poetică.

Plăsmuind „din duhul eresului", poetul reface în sensul propriei lui gîndiri poetice întreaga structură antropologică a imaginarului, exprimînd prin „religiozitatea" lui o străveche concepție populară, care păstrează urmele unui materialism primitiv și, totodată, ale unui „umanism" naiv, combătut, prin asimilare, în cursul istoriei creștinismului, ca „erezie". Înclinația mai mare spre „pămîntesc" decît spre „ceresc" corespunde unui proces imaginar de inversare a valorilor, care, cum susține Gilbert Durand vorbind despre *regimul diurn* al imaginii, pus de el în opoziție cu *regimul nocturn*, ar consta în esență „din faptul că prin negare se constituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul primei negativități" [1].

Procedeul „inversiunii" se găsește la preromantici și la romantici, care au exprimat cu constanță această revalorificare a valorilor nocturne. Goethe, Hölderlin, Jean Paul vorbeau de „sfînta penumbră", dar cel la care eufemismul imaginilor nocturne are sensul cel mai adînc este Novalis, în *Imnurile nopții*, în care el spune că „mai cerești ca stelele ce scînteiază mi se par ochii pe care-i deschide în mine noaptea" — și de aici ideea că orice coborîre în lumea interioară, în „întuneric", este în același timp o înălțare spre lumea exterioară, spre „lumină". Pentru Novalis, cum observă G. Durand citîndu-l pe Albert Béguin, noaptea devine ceea ce, într-o atmosferă de religiozitate medievală, era pentru Eckhart sau Jean de la Croix : însuși domeniul substanței, al intimității ființei [2]. O anticipare a *Imnurilor nopții* lui Novalis a fost metafora „nopții întunecoase" la Jean de la Croix, adept, în secolul al XVI-lea, al unei mistici a naturii, dar drumul „inversării" eufemizante a „nocturnului" cu „diurnul" merge în urmă pînă la gnostici, pentru care „a urca și a coborî este unul și același lucru". Iar dacă ne gîndim la struc-

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, p. 250.
[2] *Ibidem*, p. 272.

turile antropologice ale imaginarului, o „răsturnare" a valorilor tenebroase atribuite nopţii de regimul diurn, ca schimbare de regim a imaginaţiei, este vizibilă în evoluţia escatologiei vechilor egipteni, în doctrina lui Osiris [3]. Dar cu aceasta sîntem pe drumul fără sfîrşit al vechilor rituri agrare, cu toate cultele derivate ale zeităţilor „htoniene", ale naşterii şi învierii naturii, în ciclurile „lunare" ale anotimpurilor şi ale succesiunii zilei şi a nopţii în durata timpului. În sistemele de imagini ale „căderii", noaptea înseamnă „pămîntescul", „trupul", identificat în tradiţia creştină cu „păcatul". Prin eufemizarea imaginii, „femeia", „pămîntul", va avea puterea asupra „răului", într-o dialectică a contrariilor în care, după Gaston Bachelard, citat de Gilbert Durand, „ne imaginăm elanul spre înălţimi şi cunoaştem căderea în adîncuri" [4].

În literatura română, într-o tradiţie ce merge dincolo de „noul stil" al secolului al XX-lea, spre Novalis şi *gnostici*, dar cu rădăcini în structurile folclorice ale imaginarului, o astfel de viziune a inversării „diurnului" cu „nocturnul", anticipat în spirit romantic de Eminescu, va ajunge la Lucian Blaga o tehnică a dialecticii poeticului, în oscilaţia de la valoarea negativă la valoarea pozitivă acordată simbolismului nocturn, ca oscilaţie între „ceresc" şi „pămîntesc", prin eufemizarea imaginii în plăsmuirea poetică din „duhul eresului" [5]. Filozoful îşi enunţa propria sa „gnosă" încă din primele cugetări : „Pentru unii orice lucru neînţeles e un mister, pentru alţii, dimpotrivă, orice mister nu e decît ceva neînţeles. Îţi trebuie fără îndoială mai mult decît numai pătrunderea uitării, ca să presimţi unde zace între lucrurile neînţelese — *misterul !*" [6]. Iar în continuare filozoful, ca poet, îşi transpune gnosa într-o metaforă : „Lumina de lună e misterioasă numai fiindcă se amestecă cu întunericul. Nu este oare întreg misterul lumii — un adînc şi tainic amestec de înţeles şi neînţeles, de bine şi rău, de dreptate şi păcat ?!" [7]. Metafora aceasta, ca şi „sfînta penumbră" la romantici sau „noaptea întunecoasă" la misticii medievali, va deveni purtătoarea simbolică a unui anumit mod de a gîndi, şi ea va susţine cu timpul ideea întregii opere a poetului filozof, care, ca poet mai întîi, era conştient că poezia, cum am spune după un comentator contemporan al artei moderne, „trebuie să înlocuiască ceea ce omul nu poate — sau nu mai poate — vedea stîndu-i în faţă" şi deci *să denumească* „ceea ce, într-un fel, nu poate avea nume" [8]. Este şi ideea „artei poetice" a lui Lucian Blaga, cum singur o mărturisea în prima poezie a volumului *Poemele luminii*, ce tot aşa de bine se putea intitula „Poemele nopţii" *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)* :

---

[3] *Ibidem*, p. 270.
[4] *Ibidem*, p. 137.
[5] Eugen Todoran, *Lumina şi poetul*, în *Orizont*, 1978, nr. 41.
[6] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Timişoara, Editura Facla, 1977, p. 261.
[7] *Ibidem*, p. 265.
[8] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, I, Editura Meridiane, p. 33.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

. . . . . .

eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi flori de sfînt mister...

Imaginea poetică are sensul enunțat, ca artă poetică, și într-o cugetare paralelă : „Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare“ [9]. Ideea o mai susținuseră și alți poeți moderni, care vorbeau în enigme și obscurități, avînd ca finalitate o interacțiune de neinteligibilitate și fascinație, numită de critica literară „disonanță“, deoarece produce o tensiune îndreptată mai mult spre neliniște decît spre repaus [10]. Mărturiile poeților concordă în acest punct. Baudelaire scria : „E o anumită glorie în a nu fi înțeles“. Dintre poeții epocii noastre, G. Benn, cu care Lucian Blaga a fost comparat în cadrul „noului stil“ al expresionismului, spunea că actul poetic înseamnă „a ridica lucrurile decisive în limbajul neînțelesului, a te dărui unor lucruri ce ar merita a nu convinge despre ele pe nimeni“. Tot așa, mai ponderat, Montale : „Nimeni nu ar scrie versuri dacă problema ar fi să te faci înțeles“ [11]. Cum și Lucian Blaga mărturisește : „Unele ascunsuri ale sufletului sunt ușoare ca niște umbre — dispar îndată ce încerci să le luminezi“ [12].

Pentru Lucian Blaga „lumina“ limbajului poetic „sporește a lumii taină“ pentru că, exprimîndu-ne în terminologia lui Gilbert Durand, *regimului nocturn* al imaginarului îi corespunde *regimul diurn*, regimul antitezei, după postulatul conform căruia „sensul propriu, și care se crede conceptual, vine totdeauna după sensul figurat“ [13]. Deducem și o definiție a poeziei din această „inversare“, după concepția poetului, exprimată în meditația citată, că „lumina de lună e misterioasă numai fiindcă se amestecă cu întunericul“, ceea ce pentru filozof însemna „un amestec de înțeles și neînțeles, de bine și rău, de dreptate și păcat“. Sau, cum se motivează prin metafora poetică, în încheierea poeziei :

și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

---

[9] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 7.
[10] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 10.
[11] *Ibidem*, p. 11.
[12] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 25.
[13] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 236.

Cu ultima imagine a poeziei sîntem, din perspectivă arhetipală, în stratul ultim al structurii imaginarului, stratul antropologic, în care mitul „zeițelor lunare", ca „zeițe-mame" ale naturii și vegetației, realizează o „răsturnare" în sistemul de imagini ale „căderii", noaptea însemnînd „pămîntescul", „trupul", prin eufemizare „femeia" avînd putere asupra „răului", cum ar zice poetul, „într-un adînc amestec de înțeles și nențeles". Este structura arhetipală a „coborîrii și ascensiunii", funcționînd pe două regimuri ale imaginii : întunericul și lumina, trupul și spiritul. În „inversiunea" luminii cu întunericul, luarea în considerare a „trupului" e simptomul schimbării de regim a imaginarului, nocturnul aflîndu-se sub semnul conversiunii și al eufemismului, iar imaginile „pămîntului" fiind o formă de reabilitare a „feminității", după un izomorfism care face ca „eternul feminin" și sentimentul naturii să coincidă în structura antropologică a imaginarului într-o dialectică a contrariilor opusă tradiției creștine a „păcatului", pentru poet „adîncul amestec de înțeles și neînțeles" fiind același cu amestecul de bine și rău, de dreptate și păcat".

În structurile antropologice ale imaginarului, care, în perspectivă arhetipală, merg pînă la miturile agrare, luna apare ca marea epifanie dramatică a timpului : ea crește, descrește, dispare, ca un astru supus temporalității și morții [14], și acestui izomorfism trebuie să-i asociem și simbolul „trupului" femeii, al „buzelor", ca să citățm cuvîntul poetului, printr-un transfer de sens în stratul deschis al imaginilor, ca strat poetic central, prin care atitudinea de teamă în fața morții și a timpului este dublată de neliniștea morală a căderii în „păcat", după ispita „cărnii". Dar, cum susține G. Durand, „întregul sens al regimului diurn al imaginarului e gîndit «împotriva tenebrelor», animalității și căderii, adică împotriva lui Cronos, timpul aducător de moarte" [15]. Or, în structura mitică a imaginii, coincidența dintre Cronos și Thanatos, pe de o parte, și Eros, pe de altă parte, este o modalitate de eufemizare a morții înseși, în forța amenințătoare a timpului, prin transformarea „păcatului" într-o formă de captare a forțelor vitale ale devenirii, de „mîntuire" a lui Cronos în veșnica alternare a *luminii* cu *întunericul*, a *cerului* cu *pămîntul*. În poezia lui Lucian Blaga, ea este „lumina de lună", a „luminii de noapte", *misterioasă* numai fiindcă lumina se *amestecă* cu întunericul, un adînc și tainic amestec de înțeles și neînțeles. Sau, în imaginea poetică a „inversiunii", simbolurile timpului, ale cărui două fețe, într-o „coincidență a contrariilor", sînt Moartea și Iubirea :

> Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
> și *nu ucid*
> cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
> în calea mea
> în flori, în ochi, în buze ori morminte

[14] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 142.
[15] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 233.

. . . . . .

și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci *eu iubesc*
și flori și ochi și buze și morminte.

Acesta este deci „misterul" ce „zace între lucrurile neînțelese", încifrat ca „sens deschis" în metafora poetului : „corola de minuni a lumii". Cu alte cuvinte, în termenii unei dialectici, a „coincidenței contrariilor", „eu *nu ucid* tainele ce le-ntîlnesc în flori, în ochi și în morminte", căci „eu *iubesc* și flori și buze și morminte". Într-o viziune impusă de stilul vieții „pămînțești" a omului, cu tot ce ține de condiția lui, legată de conștiința timpului, a vieții și a morții, dacă este să presimți unde zace, între lucrurile neînțelese, „misterul", va spune poetul în următoarea poezie, ca o continuare a ideii celei dintîi *(Lumina)* :

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept cînd te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată de viață ?

. . . . . .

o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,
o sete de lume și soare.

„Misterul" este deci „un semn al nepătrunsului : ultimul strop din lumina creată în ziua dintîi". Lumină care, în tradiția platoniciană a textelor biblice, e asociată cu *cuvîntul*, care prezidează la crearea universului. Izomorfismul cuvîntului și al luminii este „mitologia latentă" a structurii imaginarului, ca structură antropologică ce poate fi identificată, dincolo de platonismul evanghelistului Ioan, în vechi texte indoeuropene și mituri arhaice [16]. Și care este totodată, în perspectivă arhetipală, structura antropologică a imaginarului *poetic*. Cum și Lucian Blaga consemnează într-o cugetare despre diferitele moduri de numărare a anilor în istoria lumii *(Calendare)* : „Poeții ar trebui să-i socotească de la facerea lumii, deoarece ei — prin înfăptuirile lor — rămîn pe linia de început cu Geneza" [17]. Este, ca și în miturile Genezei, un izomorfism al luminii și al cuvîntului, în care întunericul echivalează cu tăcerea, din care s-a născut cuvîntul. După o altă cugetare, se dă și explicația : „Ce este cuvîntul, orice cuvînt — Nimic decît o rană a tăcerii" [18], căci : „Tăcerea este *umbra* unui cuvînt" [19]. Este și profilul pe care poetul sin-

[16] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 191.
[17] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 114.
[18] *Ibidem*, p. 155.
[19] *Ibidem*, p. 187.

gur și-l face, situîndu-se „la cele din urmă hotare", în „patria" mitului *(Autoportret)* :

Lucian Blaga e mut ca o lebădă
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvînt.

. . . . . .

El caută apa din care bea curcubeul.

Poetul se află prin această imagine într-un izomorfism al arhetipurilor și al simbolurilor ce merge pînă la structurile mitice ale imaginarului, cîntecul lebedei, după G. Iung, citat de G. Durand, nefiind decît manifestarea mitică a izomorfismului etimologic al luminii și al cuvîntului, după ipoteza că în sanscrită o apropiere exista între „a luci" și „a vorbi", cît și a considerării lebedei ca o „pasăre solară" [20]. O astfel de structură mitică a imaginii avea poetul în vedere cînd, plecînd de la propria lui creație, recomanda tehnica „tăcerii" în exprimarea prin „cuvînt", în poezie : „Poetul care se silește să convertească în cuvinte toată substanța unei poezii ce-l încearcă și-o distruge. În fața unei poezii în stare născîndă, poetul trebuie să devină, dintr-o dată, un om foarte tăcut" [21].

Lucian Blaga se întîlnește aici cu „structura liricii moderne", în recomandarea pe care o face : „Un secret al poeziei : ceea ce se poate spune implicit să nu se spună explicit" [22]. Căci : „Poezia se naște prin cuvînt, dar și datorită unei anume rezerve față de cuvînt" [23]. De aceea meșteșugul poetului este dificil : „Duhul interior. — O poezie pentru ca să fie eminentă nu e nevoie să dea deloc impresia că a fost clădită pe dinafară și cu multe materiale. Ea trebuie să pară făcută pe dinăuntru, cum se alcătuiește un vas, închis și translucid, de sticlă, din grația unică a unei respirații, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge" [24]. Sau să citățm din aceeași imagine a „patriei" poetului, „zăpada făpturii care ține loc de cuvînt", pentru încheierea sensului „tăcerii" în poezie *(Autoportret)* :

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

[23] *Ibidem*, p. 206.
[24] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 3.

Contribuţii la biografia lui G. Călinescu

ION BĂLU

În ziua de 21 iunie 1899, la ora 13,30, Ioan Stănescu, intendentul „Institutului Maternitatea" al spitalului Filantropia din Bucureşti, declara ofiţerului Stării Civile de la Primăria Sectorului I Galben naşterea copilului natural al unei menajere, internată în spital cu puţină vreme în urmă.

Copilul venise pe lume în seara zilei de 19 iunie, la ora şapte şi cincizeci şi cinci de minute. Potrivit doleanţelor mamei, băiatul a fost trecut în extractul de naştere cu prenumele Gheorghe şi, conform legii, cu numele de fată al mamei : Gheorghe Maria Marin Vişan. Mama, afirma acelaşi intendent, împlinise douăzeci de ani. Tatăl copilului era, oficial, necunoscut. Certificatul [1] a fost redactat de Ruse Rusescu în faţa declarantului şi a martorilor Mihai Bărbulescu şi Costache Dimitrescu, amîndoi îngrijitori în spital, întîiul în vîrstă de 60, al doilea de 39 de ani. După ce l-a citit cu voce tare, ofiţerul Stării Civile invită martorii să semneze. Neştiind scrie, ei şi-au pus degetele bătătorite de muncă pe actul de naştere al celui ce avea să înceapă peste trei decenii, sub numele de G. Călinescu, neaşteptata ascensiune în cîmpul literelor române.

La naşterea copilului mama avea, totuşi, douăzeci şi cinci de ani, iar numele său de familie era Vişa. Pronunţarea neglijentă a intendentului, indiferenţa funcţionarului au favorizat înscrierea necorectă. Născută la 14 mai 1874, „orele 8 dimineaţa", Maria era fiica „domnului Marin Vişa în etate de 40 ani şi a d[oamn]-ei Dumitra în etate de ani 26" [2], amîndoi ţărani agricultori din comuna Dobroteasa, jud. Olt. Ce evenimente s-au desfăşurat în familia Vişa nu mai putem reconstitui astăzi decît sub rezerva unui coeficient de relativitate. Tot ce se cunoaşte despre Maria Vişa se ştie din propria ei relatare, inevitabil subiectivă, ajunsă la noi prin intermediul terţelor persoane. Devenit stăpînul gospodăriei, fratele său, fire violentă, impulsivă, moştenită probabil în bună parte, şi gelos din cale afară, îşi bătea soţia (care avea aproximativ vîrsta surorii lui) pentru cel mai mic pretext. De lovituri nu scăpa nici Maria. Îngrozite, sora şi cumnata au trecut Oltul pe o plută improvizată şi după felurite peregrinări au ajuns în Gara de Nord. Cu

[1] Extract din Registrul actelor de naştere pe anul 1899, nr. 4807, al Primăriei Sectorului I Galben, Bucureşti, Arhiva G. Călinescu.

[2] Extract nr. 4 din Registrul actelor de naştere pe anul 1874 al comunei Dobroteasa, Arhiva G. Călinescu.

îmbrăcămintea specifică regiunii de munte : fotă, ie, opinci, cu inocența nativă a țărancelor ce tocmai fascina pe N. Grigorescu, dezorientate de necunoscutul ce li se deschidea în față, tinerele rătăceau obosite pe peron.

Intrigat, impiegatul C.F.R. Constantin Călinescu se apropie și la întrebarea sa primește un răspuns aiuritor, ce trăda indubitabil tainice aspirații obscure : „— Vrem și noi să ne facem cucoane !"

Constantin Călinescu avea nevoie de o menajeră și întîrzie cu privirile pe Maria, supunînd-o unei scurte chestionări. Fata răspunde și instinctual, temîndu-se parcă de primejdii nelămurite, își micșorează vîrsta cu cinci ani. Impiegatul nu bănuia că tînăra, care își dădea 19 ani și era într-adevăr frumoasă, avea 24. Pînă să se hotărască — și nu este exclus ca tocmai de aceea să se fi decis — se ivește o „madamă" care o angajează pe cumnata Mariei pentru o casă de toleranță, cum va afla după aceea ; mai tîrziu, se va reîntoarce, îmbătrînită înainte de vreme, în sat. Constantin Călinescu ceru fetei să-l aștepte și, la ieșirea din serviciu, pleca spre casă însoțit de Maria Vișa, care de acum încolo va fi chemată cu apelativul „Marița".

Constantin Călinescu locuia cu soția lui, Maria, și cu rudele acesteia, în apropierea gării. Prospețimea noii fete de serviciu a stîrnit pasiunea lui Tache Căpitănescu, cumnatul lui Constantin Călinescu, funcționar de asemenea la C.F.R. și becher. Tînărul, cu trei ani mai mare decît fata — se născuse în 1871 [3] —, a depus toate stăruințele spre a-i înfrînge rezistența. Cine mai poate ști cum va fi început idila. Prin august sau septembrie 1898, fata cedează insistențelor și, poate, promisiunilor îndrăgostitului. Înfricoșată de urmări, va fi nutrit speranța plină de neliniști că, în sfîrșit, va deveni „cucoană".

Cînd sarcina nu a mai putut fi ascunsă, scandalul a izbucnit. În viața monotonă a familiei se ivise un eveniment și surorile Căpitănescu, domnișoare tinere încă, sugrumate în corsajele strîmte ale epocii, o acuză pe Marița, socotind-o singura vinovată. (În anii aceia și chiar mai tîrziu, tinerele servitoare erau la dispoziția stăpînului sau a domnișorului acestuia, după cum, iarăși în caz de sarcină, fata era fără întîrziere dată afară). De ce nu a fost concediată Marița ? Poate spaima de scandal, probabil teama că Tache, nevricos, va întreprinde un gest necugetat, pătînd reputația familiei. Eventualitatea unei însoțiri oficiale, cum Tache, timid, va fi propus, a fost cu strășnicie înlăturată. Surorile nu au luat în considerație nici alternativa recunoașterii odraslei.

Pentru a pune capăt comentariilor, Maria Călinescu, care își dorise un copil, dar nu a putut să-l aibă, sugerează soțului să-l crească ei. Pe lîngă treburile curente ale gospodăriei, Mariței îi revenea și rolul de doică. Constantin Călinescu încuviință fără reticențe. Nu este exclus să se fi simțit vag vinovat că înlesnise involuntar întîlnirea dintre cei doi. Hotărîrea a fost acceptată firesc de familie și fără murmur de părinții

[3] După cum ne-a informat, într-o scrisoare adresată nouă, Lucia Niculescu, nepoata lui Tache Căpitănescu.

naturali. Marița a rămas în casa soților Călinescu, îndeplinind în continuare muncile obișnuite. În preajma nașterii a fost internată la Filantropia. La sfîrșitul lunii iunie 1899, Maria Vișan, cum va fi numită de acum încolo în acte, părăsea maternitatea cu micul Gheorghe în brațe. Se întorcea „acasă".

Este greu de sondat peste vreme psihologia lui Tache Căpitănescu. Torturat de complexe și obsesii, incapabil de a-și impune voința, timid în fața persoanelor străine pînă dincolo de marginile firești, tînărul simboliza într-un anume sens declinul familiei sale. Străbunicii, greci, au venit în țară spre începutul secolului trecut. În condițiile ridicării clasei burgheze, și-au creat situații materiale solide : imobile de raport, mori, dar nașterea unui mare număr de fete, aproape toate rămase celibatare, nu a mai făcut posibilă continuarea efortului înaintașilor. Din cei cinci copii ai familiei Elena și Nicolae Căpitănescu : Ecaterina (Tinca), după căsătorie Popescu, Eugenia, căsătorită Argeșanu, Maria, căsătorită Călinescu, Irina și Tache, celibatari, numai Eugenia Argeșanu a avut un fiu, Nicolae.

După întoarcerea Mariței din spital, Tache Căpitănescu, păzit cu strășnicie de surori și înrîurit de dădăceala lor, credea cu adevărat că era gata să săvîrșească o „greșeală". Îndepărtarea de Marița, care intuise situația și se împăcase cu gîndul păcatului săvîrșit, s-a conjugat cu o accentuată indiferență față de băiat. Stabilirea apoi, la Botoșani și Iași, a soților Călinescu a favorizat definitiva atrofiere a sentimentului patern.

Cînd, la vîrsta de nouă ani, elevul Călinescu C. Gheorghe revine în București, întîlnește în casa mătușilor un bărbat înalt și viguros cu părul tuns scurt, ca o perie. Mustața, barba pătrată, neagră, în care anii încrustaseră cîteva fire albe, făceau și mai proeminentă încovoierea grecească a nasului. Redingota accentua robustețea, încît bărbatul ce amintea vag de un atlet aflat spre mijlocul vieții părea aievea coborît dintr-un tablou de José de Ribera. Ochii încruntați, ce dădeau fetei de sub sprîncenele stufoase un aer de iremediabilă asprime, țineau la distanță pe copilul care nu știa că-i este fiu. Familia păstra secretul și bărbatul de aici îl atrăgea și respingea deopotrivă. Trecerea anilor conturează între cei doi reale raporturi de agresivitate. Tache, își amintesc verișoarele lui G. Călinescu, „nu-l putea suferi", iar tînărul riposta cu aroganța și duritatea specifică adolescenței [4].

Spița strămoșească a mamei se pierde în ceața anilor. În Dobroteasa, comună aflată nu departe de vechea frontieră cu Transilvania și în apropierea unuia din drumurile comerciale ce legau Muntenia cu Ardealul, locuitorii nu au fost izolați. Nu este exclus ca în evul mediu români de dincolo de munți să se fi așezat aici. Documentele din secolele al XVI-lea și al XVII-lea menționează deseori fuga țăranilor șerbi

[4] Pentru principalele date privind originea și anii copilăriei, cf. M. I. Dragomirescu, *Originea și anii de formare ca elev*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 18, 1969, nr. 4, p. 629—631.

către Țara Românească și Moldova. Mai totdeauna fugarii se stabileau în comunele montane, ca și cum ar fi păstrat în suflet dorința revederii pămînturilor părăsite. Printre ascendenții Mariei Vișa, numele însuși are rezonanță ardelenească, este posibil să se afle un asemenea străbun.

Lui G. Călinescu i-a făcut plăcere să-și recunoască obîrșia transilvăneană și în ceasurile de reverie își imagina această ipotetică ascendență : „Deși nu m-am născut în Ardeal și părinții nu-mi sînt din acele părți, eu sînt ardelean. Orice privește Transilvania mă bucură sau mă mîhnește personal și am cu lumea de acolo un sentiment de solidaritate acută. Eu îmi explic asta cu rațiuni poate fără valoare științifică, dar de o serioasă temeinicie sufletească. De peste munți s-au tras încoace numeroși români de pe aici. Este cu putință ca eu să am o memorie ancestrală mai mare decît alții. Fapt este că oricine laudă sau atinge Transilvania mă încîntă sau mă rănește personal și că am înaintea ochilor un strămoș înveșmîntat într-un cojoc de lînă pe dinăuntru, oierește, ca prin Rod, Poiana Sibiului și Jina“ [5].

Veniți unul spre altul din două puncte geografice diferite : tatăl, vlăstarul unei lumi în amurg, urca prin ascendenți necunoscuți de pe țărmurile însorite ale Mediteranei, mama, neștiutoare de carte, cobora din munții Carpați, părinții naturali ai lui G. Călinescu s-au despărțit definitiv după nașterea copilului. Amestecul etnic, de obicei — și istoria literaturii stă dovadă —, trezește în individ neliniște, chemări nelămurite, dar la G. Călinescu fondul autohton puternic reprezentat de mamă a menținut echilibrul, infuzîndu-i dîrzenia tipic țărănească și, aproximativ patru decenii, vitalitatea ereditară îl va ajuta să urce treptele afirmării literare.

Involuntar, Maria Vișan hărăzise copilul muncii pămîntului. Ea îl numise Gheorghe, prenume popular în mediile pastorale și agricole, strîns legat de grecescul *georgós*, „lucrător al pămîntului, agricultor, țăran“. Fiul va semna primele lucrări Gh. Călinescu, dar pentru forma Gheorghe, întîlnită în actele oficiale, nu a simțit atracție. În familie era chemat „Georgică“, el însuși semna „Gică“ scrisorile adresate între anii 1925—1928 lui Nicu Argeșanu și Alicei Trifu.

Sub influența modelelor apusene, în prima jumătate a secolului trecut, Gheorghe devine Giorgiu, după exemplul latinescului Georgius și, sub înrîurirea Școlii ardelene, modernizarea va fi mai accentuată în Transilvania, unde Gheorghe se transformă constant în George. G. Călinescu ajunge la „George“ prin cunoașterea directă a formei apusene. La Roma, în 1925, își compune următoarea carte de vizită :

„Prof. Giorgio Călinescu
socio dell'Accademia di Romania
Roma, via Emilio del Cavaliere, 11“ [6].

[5] G. Călinescu, *Eu sînt ardelean*, în *Tribuna poporului*, I, nr. 31, 15 octombrie 1944, p. 1, 3.

[6] Aflată în Arhiva G. Călinescu.

Deşi în publicaţiile Şcolii române din Roma va mai semna Gh. Călinescu, fiul Mariei Vişan se va recomanda tuturor „George" Călinescu şi de la sfîrşitul anului 1926 va utiliza constant în presa literară iniţiala „G". Dincolo de simpla opţiune, gestul semnifica negarea subconştientă a unui destin impus. Adoptînd forma livrescă a prenumelui, G. Călinescu a păstrat continuu decorul rural în locuinţă şi l-a căutat cu obstinaţie în drumeţiile sale : „În casă ţin cuiere, ulcele, icoane pe glajă, mese de poliţă şi alte asemenea lucruri ardeleneşti ; familia mea are structură ardeleană... Nu respir bine decît după ce am trecut munţii spre Braşov sau mai ales spre Sibiu, îmi plac colinele dungate de arături, ca un covor, ale acelor ţinuturi, ulicele cu case albastre ale satelor ardeleneşti mă cheamă în fiece vară, odăile cu grinzi joase mă îmbie, paturile, ca nişte sicrie umplute cu otavă, mă odihnesc" [7].

Uneori, prin sîngele matern, răzbăteau glasurile ţăranilor iobagi încovoiaţi din vremuri imemoriale pe coarnele plugului şi semnificativă rămîne emoţia trăită în faţa lui C. Stere. În octombrie 1932, G. Călinescu a sosit la Bucov să ia marelui om politic de atunci un interviu pentru *Adevărul literar şi artistic*. În bărbatul ivit pe aleea grădinii, feciorul ţărancei Vişa descoperă un boier de viţă veche „într-o haină de moşie cu blană sură la gît, bună la vînătoare ca şi la oraş, cu glasul şi tusea profunde, imperative". Toate generaţiile de iobagi cad înfiorate în genunchi, descoperindu-se şi poruncesc nepotului să procedeze asemenea. G. Călinescu simte literalmente impulsul de a-şi scoate căciula de pe cap, dar, cum nu o avea, „am răsucit şi eu sufleteşte o căciulă în faţa d-lui Stere, dar viforul prelung ce-l încercuia cu zăpezi în imaginaţia mea mi s-a părut numai vîntul care urlă în hornul unui conac boieresc" [8].

Sîngele grecesc, subţiat succesiv prin repetate însoţiri autohtone, i-a adus incontestabila lărgime spirituală. Iniţial, moartea lui Tache Căpitănescu, aflată spre sfîrşitul anului 1918, după întoarcerea din refugiul în Moldova, a fost reţinută ca un fapt divers. Un an mai tîrziu afla adevărul : omul acela fusese tatăl său ! Trecut de amiaza vieţii, se gîndea cu plăcere la acest părinte şi visa imaginari străbuni ce străbăteau apele Mediteranei pe iuţi corăbii mînate de pînze. Acum simte chemările sîngelui patern şi îşi compune conduita adecvată. Cu varii nuanţe, fraza : „Eu sînt grec, domnule. Profesez idei eline !" apare des în eseistica deceniului al V-lea, iar poezia *Eu sînt grec* rezumă în ultimii ani de viaţă starea sa de spirit. De aici izvorăşte nostalgia organică pentru Elada, înclinaţia spre construcţiile imense, fără preocupare utilitară. Dar să nu anticipăm !

Întorcîndu-se adesea spre trecut, G. Călinescu va fi avut convingerea că cei dintîi ani ai vieţii sale nu au fost vegheaţi de o adevărată dragoste maternă. Copilul avea două mame, dar în familie s-a bucurat

---

[7] G. Călinescu, *Eu sînt ardelean*, *loc. cit.*

[8] G. Călinescu, *4 ore cu d. C. Stere*, în *Adevărul literar şi artistic*, XII, nr. 622, 6 nov. 1932, p. 1.

de statutul incert al orfanului : mîngîieri rare, apostrofări dese, indiferență mai totdeauna.

Senzația adîncă de singurătate, atestată ca și la M. Sadoveanu de la cele mai vechi amintiri, îi însoțește copilăria. „Întîia amintire pe care o am ca copil este următoarea : mă aflam pe brațele cuiva pe o tindă gigantică, privind spre un bulevard imens. Pe urmă, prin reconstrucție, am înțeles despre ce e vorba. Tinda nu era altceva decît modesta intrare cu două scări laterale a bisericii Schitu Măgureanu de lîngă Cișmigiu" ; „O a doua amintire din copilărie e următoarea. Eram dus de alții în fundul curții. Acolo era o mare prăpastie și în ea se mișcau niște ființe cît ursii. Am dezlegat și această enigmă. Era vorba de o groapă în care fuseseră aruncați pisoii socotiți prea numeroși". Se adaugă și o scenă „bizară" : un băiețel și-a sprijinit spatele de peretele casei „și lipindu-și de-a-ndaratelea, succesiv, picioarele și mîinile", a ajuns sub streașină la un cuib de rîndunică [9]. Înzorzonate stilistic, aceleași amintiri sînt reluate și în martie 1936 [10]. În versiunea din 1964, timpul a înlăturat elementele parazitare și memoria a reținut esențialul. În genere, faza primară a vieții se reduce la vise inconsistente, greu databile, dar în aceste fantasme omul matur, cu o copilărie normală, se regăsește alături de părinții care-i dau senzația de ocrotire în insecuritatea lumii. La G. Călinescu, fulgurațiile coerente din ceața întîilor ani, înconjurate de un dens spațiu de solitudine, nu dezvăluie relațiile dintre copil și părinți, ci dintre copil și mediul înconjurător.

Instinctual, va fi simțit din partea Mariei Călinescu un refuz de dragoste, o falsă prezență maternă. Deși fructul dragostei fratelui său îi angaja efectiv afectivitatea, omenește, mama adoptivă nu putea iubi excesiv un copil străin. Față de Maria Vișan, sentimentele copilului, alterate de mediul ambiant, nu s-au dezvoltat normal. Pe măsură ce deschidea ochii asupra lumii, mama — dorită și urîtă cu intensitatea caracteristică stadiului primar al existenței — era privită prin optica familiei : în Marița vedea o menajeră ce se ocupa cu mai multă tragere de inimă de el.

Nici Maria Vișan nu se putea dărui necondiționat iubirii materne. Formal, „Georgică" nu-i aparținea. Prin raporturile civile create, trebuia să-și reprime eventualele efuziuni sentimentale, puțin cunoscute și practicate de altfel în mediul său natal. Situația incertă în care adusese copilul pe lume declanșase o nervozitate specifică și nu o dată tînăra femeie va fi văzut în sugar cauza viitoarelor neplăceri. Surescitarea și starea tensională a mamei s-au transmis difuz copilului. Neliniștea și insatisfacția resimțite subconștient ca elemente de frustrare ale dragostei materne se află la originea agresivității adolescentului în raporturile cu mama lui și nu este exclus să fi declanșat psihoza ulterioară. Co-

[9] G. Călinescu, *Psihologice*, în *Contemporanul*, nr. 39, 25 sept. 1964.
[10] Valer Donea și Profira Sadoveanu, *De vorbă cu G. Călinescu*, în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 737, 15 mart. 1936, p. 5.

nexiunea, loc comun în psihanaliză, se explică ontologic. Martorii oculari ai copilăriei lui G. Călinescu au reținut încordarea dintre adolescent și femeia despre care nu știa că-i este mamă. Expresiile injurioase se conjugau cu bruscarea și loviturile. Perturbarea unității cuplului familial și a climatului afectiv motivează deregrările psihomotorii : nervozitatea și instabilitatea, impulsivitatea și violența. Ele au concurat la conturarea unui temperament coleric. Nealterată, răzvrătirea împotriva sentimentului filial va trece în *Cartea nunții*.

Lipsa iubirii părintești, convingțiunea timpurie că este necesar să se mulțumească cu ceea ce i se oferă au declanșat o tonifiantă trăsătură de caracter ce va funcționa ca o constantă a personalității : „Îmi aduc foarte bine aminte de copilărie și știu că n-am cunoscut gelozia, invidia, ura. Niciodată n-am suferit că n-aveam ceea ce primeau alții, nu am devenit palid de izbînzile altora, de bucuriile lor“ [11]. Copilul percepe realitatea prin intermediul unor mijloace materiale austere. Un capriciu, o dorință de natură intelectuală erau satisfăcute după multe tergiversări și în măsura în care solicitarea făcea dovada unei perseverențe constante. Cînd Maria Călinescu a acceptat să-i dăruiască „o vioară de 50 de lei“, plăcerea „n-a fost în clipa cumpărării, ci într-un an întreg de așteptări și de popasuri lungi în fața vitrinei“ [12].

În aprilie 1919, G. Călinescu a aflat că Marița era mama sa. Frustrația anterioară a absorbit șocul psihologic trăit și l-a îndemnat să-și croiască independent existența. De femeia care aflase că-i este mamă nu-l lega nimic, dar neîndoielnic o socotea vinovată de situația lui incertă în societate și păcatul nu i l-a iertat. Sentimentele avute pentru Maria Călinescu, crezută mamă atîția ani, se destrămau implacabil. Răceala s-a accentuat treptat-treptat și în 1926, după întoarcerea din Italia, G. Călinescu s-a despărțit de familie.

După moartea Mariei Călinescu, trecînd peste considerentele anterioare, G. Călinescu și-a invitat mama în propria sa locuință. Trecută de 70 de ani, mereu cîrtitoare, impulsivă, Marița părea întruchiparea nemulțumirii absolute. Fiul înregistra amuzat „toanele Maritziei de Zăvideni“, o repezea fără menajamente și-i scruta comportamentul cu un ochi rece, obiectiv, cum reiese din scrisoarea trimisă soției la Tușnad, la 16 mai 1950 : „Îndată ce-ai plecat, băiatul [cîinele Forfează, n.n.] a încercat să sară gardul pe coteț. Mariția de asemeni dispărută după ora nouă. Căutată în pivniță și în alte posibile locuri periculoase, a fost reperată la madam Iliescu ascultînd la radio muzică veselă. Deunăzi, impacientată că nu i s-a dat zahărul mai repede, a aruncat cafeaua în curte...“ [13].

O fotografie făcută în acești ani înfățișează o țărancă voinică îmbrăcată pentru eveniment în costum național. Fota lungă pînă la căl-

---

[11] G. Călinescu, *Capacitatea de ură*, în *Jurnalul literar*, I, nr. 46, 12 nov. 1939, p. 4.

[12] G. Călinescu, *Împuținarea bucuriilor*, în *Adevărul literar și artistic*, XVIII, nr. 857, 9 mai 1937, p. 3.

[13] Scrisoare aflată în Arhiva G. Călinescu.

cîie strînge o ie în jurul mijlocului gros. Marama înnodată la ceafă adună părul pieptănat cu cărare și coboară pînă la pămînt, acoperind pantofii peste măsură de lați. Mîna stîngă ține toarta unui ulcior, iar dreapta, sprijinită de șold, întoarce spre privitor degetele bătucite de muncă. Buzele ușor întredeschise se unesc cu canalele labio-nazale, puternic pronunțate, așternînd pe fața ovală o expresie de nedefinită tristețe. Însă extraordinari sînt ochii. Ușor umbriți de sprîncenele arcuite, trădează vioiciune și inteligență nativă, strălucirea lor răsfrîngîndu-se și asupra frunții ușor ridate. S-a stins din viață la 15 noiembrie 1958, fiind înmormîntată în cimitirul Herăstrău.

Pentru G. Călinescu, anii copilăriei au constituit o realitate vie, la timpul prezent. Pe măsură ce personalitatea lui se impunea conștiinței contemporanilor, situația sa morală nu era ușoară și incontestabil a fost obsedat, asemenea lui Horațiu, de un chinuitor sentiment de inferioritate socială. Refuzînd să se definească prin ceea ce era, G. Călinescu s-a înfățișat semenilor exclusiv prin ceea ce realizase. Omul matur a ascuns pentru sine și lume biografia reală, oferind numai spectacolul marii personalități. Asemenea creatorului lor, Jim din *Cartea nunții*, Felix din *Enigma Otiliei*, Ioanide din ultimele două romane, cînd nu mărturisesc a fi orfani de timpuriu, înconjură cu impenetrabilă tăcere anii lor de formare. Viața începe direct cu maturitatea. Imaginîndu-se tînăr, Ioanide „se vedea nu altfel decît cel de acum, cu gîndurile și experiența actuală și chiar cu fizionomia consolidată, sculpturală...“ Generos, romancierul a oferit personajelor sale circumstanța favorabilă împlinirii decisive. Dar șansa fusese a autorului însuși. Mediul afectiv anormal s-a întors în reversul lui, declanșînd impulsul compensator. La vîrsta cînd majoritatea oamenilor își încheie formația intelectuală, destinul orînduiește astfel lucrurile, încît, sub egida unor părinți spirituali, viața începe pentru G. Călinescu a doua oară.

Prin vreme însă rădăcinile trecutului răzbăteau adesea. La 26 martie 1937, G. Călinescu și-a scos, pentru dosarul de conferențiar, extractul de naștere [14]. Acasă, a îndoit certificatul pe rubrica unde ofițerul Stării Civile completase profesiunea mamei și a ars atent substantivul infamant cu flacăra unei lumînări. Pentru a justifica arsura, a ținut hîrtia ore întregi deasupra unui bec aprins spre a-i imprima patina documentelor îngălbenite de vechime !

[14] Aflat în Arhiva G. Călinescu.

Aurel Baranga: *Opinia publică*

Procedee lingvistice ale comicului

B. CAZACU

Textul dramatic este — așa cum s-a afirmat de nenumărate ori — un m o n t a j ale cărui diverse elemente se desfășoară, la lectură, linear (multe dintre ele sînt prezentate însă pe scenă, în spectacol, simultan).

Pornind de la lectura textului dramatic, examinînd f o r m a sub care acesta se manifestă, profesorul trebuie să desprindă, împreună cu auditoriul său, s e m n i f i c a ț i a t e x t u l u i supus analizei, subliniind și explicînd legătura dintre elementele conotative și cele denotative (se știe că acestea reprezintă un tot și sînt disociate numai din considerente metodico-pedagogice) [1].

*
* *

Textul asupra căruia ne-am oprit este *Opinia publică. Satiră în două părți* de Aurel Baranga, jucat în premieră în 1968. Reproducem, în vederea comentariului, două fragmente. Primul fragment (I) este din scena cu care se deschide piesa, de fapt un fel de „prolog" ; cel de-al doilea (II) este un dialog între redactorul-adjunct al ziarului, Chitlaru, și o cetățeană, Niculina Gologan, „să zicem casnică" — cum o caracterizează autorul —, care solicită să se publice o notă în coloanele gazetei.

(I) PREZENTATORUL * : Ne aflăm în redacția unui ziar ținînd de presa locală. Autorul l-a numit — din motive care îl privesc — *Făclia vie.* După cum se vede, aici e un birou. La masa asta lucrez, de obicei, eu.

---

[1] Vezi substanțialele precizări, în legătură cu modalitățile de „citire a formelor" *(Pour un lecture des formes)*, ale lui Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, VII-ème tirage. Paris, 1976 : „La lecture féconde devait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ses nœuds et à ses carrefours où la texture se concentre ou se déploie" (p. XII) ; „Il n'y a pas de lecture complète que celle que transforme le livre en un réseau simultané de rélations réciproques" (p. XIII). („Lectura eficientă ar trebui să fie o lectură globală, sensibilă la identități și corespondențe, la similitudini și opoziții, la reluări și variațiuni, ca și la punctele nodale și la întretăieri, unde țesătura textului se concentrează sau se desfășoară", p. XII ; „Nu este o lectură completă decît aceea care transformă cartea într-o rețea simultană de relații reciproce", p. XIII).

La cealaltă, colegul meu, Pascalide. *(A intrat Pascalide.)* Ai intrat prea devreme, ieși ! *(Pascalide a ieșit.)* E cel mai bun prieten al meu. În piesă, bineînțeles. În viață, ce să mai vorbim... *(Spre culise.)* Acuma intri ! *(A intrat Pascalide și s-a așezat la biroul său.)* Dincolo — sus cortina ! *(și se ridică cortina despărțitoare)* — e un alt birou : al redactorului-șef. Unii îi spun : „tovarășul director", alții, mai scurt : „șefu". E ora nouă dimineața, și în redacție a început, febrilă, activitatea cotidiană. *(Au sunat simultan trei telefoane : pe biroul lui Chitlaru, fiindcă așa îl cheamă pe Prezentator —, pe masa lui Pascalide și pe biroul șefului.)*

CHITLARU* *(a ridicat receptorul, a ascultat, a închis)* : Ședință de schemă. Hai, Pascalide ! *(Chitlaru și Pascalide au ieșit, telefonul Șefului continuă să sune, și după al treilea apel, acesta a intrat. E un bărbat între patruzeci și cincizeci de ani. În parantezele pieselor scrise între cele două războaie mondiale găseai indicația, laconică, dar concludentă : „un bărbat bine". E îmbrăcat mai mult decît corect, de o eleganță sobră, și a căpătat, în cei unsprezece ani de cînd conduce ziarul, incontestabilă prestanță.)*

DIRECTORUL *(ridică receptorul și răspunde, în timp ce-și aruncă distrat privirea pe o pagină de gazetă)* : Da... Da... Da... Da... *(Înainte de a rosti ultimul cuvînt, a sunat al doilea telefon. L-a închis pe primul, vorbește la al doilea).* Evident... Evident... Evident... Evident... *(Continuă să cerceteze ziarul ; înainte de a termina convorbirea, a sunat al treilea telefon ; a închis ; a ridicat receptorul)* Exclus !... Exclus !... Exclus !... Exclus !... *(A sunat primul telefon, a închis, a ridicat receptorul.)* Da... Evident... Exclus ! *(Și a închis, dar nu înainte de a suna Secretara, care a apărut, urgent, în pervazul ușii.)* Turculeț și Băjenaru ! *(Secretara a dispărut, Șeful continuă să cerceteze schimbul ziarelor de dimineață ; au intrat cu o psihologie adecvată Costică Turculeț, secretar general de redacție — patruzeci de ani, purtați cu demnitate — și Vasile Băjenaru, administratorul gazetei, de aceeași vîrstă, înfățișată, jovial și prosper.)* [...]

(II) CHITLARU : [...] *(Și intră, gătită sorcovă, Niculina Gologan, în interpretarea Ginei, interpreta Otiliei.)* Tovarășa ?

NICULINA *(are un foarte ușor accent moldovenesc)* : Gologan Niculina.

CHITLARU : Luați loc, vă rog... Ce vă aduce la noi ?

NICULINA : Eu, tovarășe redactor, am venit să mă plîng de un articol apărut în ziarul dumneavoastră contra mea.

CHITLARU : Contra dumneavoastră ?

NICULINA : Îl am aici. *(Deschizînd ziarul.)* La pagina *„Ne scriu cititorii"* : *„Scandal în bloc"*, și în care, în afară de calomnii, scrie și o mulțime de minciuni sfruntate, care oricine poate să vină și să jure că nu e așa, că la mine, în apartamentul pe care îl ocup în etajul șase, se face noapte de noapte chefuri cu magnetofon, și scoală tot blocul, care eu mă culc la zece, că n-am voie de la medic, că sufăr de tahicardie nervoasă, cum dovedesc cu certificatele eliberate de spitalul Ascar, puteți să le citiți... *(Și le pune pe birou.)*

---

* Același actor, după indicațiile autorului.

CHITLARU : Nu e nevoie, vă cred.

NICULINA : Și toate scandalurile care se face e de la colocatara mea Dincă Margareta, care nici în cîmpul muncii nu e, din lipsă de nivel și de perspectivă, iar acum dacă s-a încadrat temporar pe post de dispecer — unsprezece a treia — e pe bază de relații neprincipiale, cum s-a arătat și în ședința sindicală unde a fost demascată ca element descompus, că am referințele ei, puteți să le vedeți... *(Și le pune pe birou.)*

CHITLARU : Lăsați...

NICULINA : În ceea ce privește scandalul, care scrie, din seara zilei de 4 septembrie a.c., nici nu corespunde realității, fiindcă era dimineața la cinci, cînd a venit bărbatul meu acasă de la Iași, și m-a găsit în dormitor.

CHITLARU : Dreptul dumitale.

NICULINA : Da, dar nu eram singură. Cu un intelectual, de tip nou, cu care discutam literatură. Și atunci a spart ușa și a zis că dă foc la bloc, care nici n-are dreptul că e spațiul meu, că el cînd s-a mutat la mine nici buletin de București n-avea, că stătea la Lugoj și făcea „Aroma"...

CHITLARU : Țigări ?

NICULINA : Aș ! Suc de roșii în sticle, foarte bun, merge și la export, o să vă aduc și dumneavoastră să gustați ori nu preferați ?

CHITLARU : Nu prefer.

NICULINA : Și s-a pus de acord cu numita Dincă Margareta, care e de mult ceva ceva între ei, că ea i-a dat telegramă să vină miercuri, că el, de obicei, nu venea decît sîmbătă, și să mă scoată din spațiu, precum fac dovadă cu acte, puteți să constatați... *(Și le pune pe birou.)*

CHITLARU : Lăsați, nu e nevoie...

NICULINA : Iar în ce privește bătaia, nici nu s-a petrecut în apartament pentru căci intelectualul, cînd a văzut ce tărăboi a ieșit, a zis : „Kuki dragă, eu nu suport injuriile", și a plecat prin spate.

CHITLARU : Și n-a mai venit.

NICULINA : Păi, cum să mai vină, dacă i-a rupt clavicula ? Așa că să dați un articol la ziar, care, cum zice și avocatul, să restabilească faptele, și să înfiereze moravurile care tulbură liniștea cetățenilor muncii, și umblă să-i scoată din spațiu, care știți ce greu se găsește... Ce ziceți, mîine apare ?

CHITLARU : Mîine nu, dar de apărut apare sigur.

NICULINA : Cînd ?

CHITLARU : Cînd vom avea și noi spațiu.

NICULINA : Auăleu, și dumneavoastră aveți o problemă de spațiu ?

CHITLARU : Spațiu în gazetă.

NICULINA : Treaba dumneavoastră, nu mă amestec, că mie nu-mi place să mă bag în viața altora... Dar tovarășul Băjenaru unde lucrează ?

CHITLARU : Sus. Deasupra.

NICULINA : *(în timp ce-și strînge hîrtiile)* : Așa că nu vă mai reții, fiindcă văd că sînteți ocupat și aveți multe pe cap... Spor la muncă ! *(Dă să iasă, dar și-a mai amintit ceva.)* Bine că mi-am adus aminte : de clavicula vă rog să nu pomeniți, fiindcă, să rămînă între noi : intelectual,

intelectual, dar a dat și el. Noroc, tovarășe ! *(Și a ieșit. Pauză. Chitlaru, Pascalide lucrează.)*

(Aurel Baranga, *Opinia publică*, în *O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 349—350 și 360—361).

* * *

Autorul a dat creației sale titlul *Opinia publică* (și subtitlul : *Satiră în două părți*) nu întîmplător. Piesa, în cursul elaborării, se numea mai întîi *Telefonul* (unul dintre elementele importante care acționează în desfășurarea acestei satire), apoi *Făclia vie* (numele redacției și al ziarului) [2]. Formularea la care s-a oprit autorul este semnificativă, dată fiind funcția de cenzură socială și morală a piesei și, *ipso facto*, pentru rolul comediei în viața comunității *(ridendo castigat mores)*. Subtitlul *Satiră în două părți* ilustrează spiritul critic, poziția autorului față de anumite vicii pe care le constatase în contemporaneitate.

Mai întîi, subiectul piesei, așa cum l-a rezumat însuși autorul în *Jurnal de atelier* :

„14 august 1966. Să recapitulăm piesa, cu o atenție deosebită în punctele nodale. Directorul Cristinoiu, incomodat de prezența lui Chitlaru, intenționează să-l scoată din redacție, spre satisfacția statului său major, venal și lipsit de scrupule. Pe această situație, vine *telefonul* salvator al *Ministrului Presei*, care vrea să vorbească cu *prietenul său Chitlaru*. Și astfel Chitlaru nu numai că nu e concediat, dar avansat redactor-șef adjunct [3]. În această calitate ia o serie de măsuri menite să îmbunătățească munca, spre disperarea paraziților și a elementelor incapabile, amenințate.

Cristinoiu spumegă, dar este obligat să se resemneze.

Nu însă după multă vreme : *Ministrul Presei*, protectorul lui Chitlaru, a fost debarcat. Ticăloșii exultă : e momentul ca «numitul Chitlaru Gh.» să fie executat. Și se convoacă *Ședința* decisivă.

Da, dar dacă există un Dumnezeu al nemernicilor, există și unul al oamenilor cinstiți. Doarme el, din cînd în cînd, e adevărat, dar se și trezește, cîteodată.

În clipa în care Chitlaru va ajunge la capătul autocriticii sale sîngeroase, o să sune *telefonul* — telefonul salvator, telefonul miracol [...] Și știu cine e la capătul firului : *NOUL MINISTRU AL PRESEI*, iar acesta va fi un adevărat prieten al lui Chitlaru.

15 august 1966. Nu ! Nu va veni un telefon. Va veni un *OM*. În plină ședință, înainte de concluzii, înainte ca pe fruntea lui Chitlaru să se pună sigiliul infamiei, se va deschide ușa și va intra *UN OM*.

---

[2] Vezi Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, București, 1978, p. 93 : *„26 iunie, 1968"* [...] noua mea piesă nu se va numi nici *Telefonul*, nici *Făclia vie*. OPINIA PUBLICĂ.

[3] Este ceea ce se numește „o răsturnare de situație" (fr. 'renversement de situation').

Pseudonimul lui este *NOUL MINISTRU AL PRESEI...*, acoperind însă aceeaşi unică identitate : a omeniei şi a spiritului de justiţie. Binecuvîntez secunda în care mi-a venit ideea acestei noi răsturnări de situaţie..." [4].

*
* *

Ne vom referi, mai întîi, la structura dramatică a fragmentului (I), apoi vom încerca să determinăm punctele nodale unde se situează comicul verbal în acest fragment şi în cel următor (II), precizînd sursele acestuia [5].

Ca tehnică a compoziţiei, în primul fragment avem de-a face cu o încercare de teatru în teatru, procedeu care cunoaşte o diversitate de forme la autori dramatici celebri [6]. Se poate constata existenţa în text a două planuri ficţionale : piesa începe cu un dialog între regizorul propriu-zis, un băiat de la lumini, regizorul de culise şi prezentator. Faptul că prezentatorul ia, în continuare, în cursul aceleiaşi scene, rolul lui Chitlaru (A. B. precizează că ambele roluri sînt jucate de acelaşi actor) contribuie la estomparea graniţelor dintre cele două planuri ficţionale, ele confundîndu-se, în intenţia autorului, la un moment dat. Sînt unele similitudini frapante între modul în care începe *Opinia publică* şi cunoscuta piesă a lui Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* („Şase personaje în căutarea unui autor") [7], considerată drept „specimenul cel mai tipic al teatrului în teatru în literatura contemporană" [8].

Prezentatorul, într-un dialog direct cu publicul, cu numeroase poante ironice, arată că a fost însărcinat de direcţiunea teatrului să dea unele explicaţii („piesa pe care o vedeţi astă-seară nu e o piesă... Re-

[4] Aurel Baranga, *op. cit.*, p. 120—121 ; la sfîrşitul piesei asistăm, deci, la a doua răsturnare de situaţie, care aduce şi deznodămîntul final.

[5] Comentariul nostru porneşte de la textul tipărit (nu se referă la modul în care spectacolul este realizat pe scenă).

[6] Vezi cercetarea, din acest punct de vedere, a cîtorva lucrări dramatice din secolul al XX-lea, la Tadeusz Kowzan, *Wyspiański-Apolinaire-Pirandello-Maïakovski, Étude comparative sur l'illusion théâtrale*, în *Revue de littérature comparée*, janv.-juin, 1976, p. 185—198.

[7] Vezi *Tutto il teatro di Luigi Pirandello*, vol. I (f. a.), A. Mondadori Editore [4ª ristampa, 1941].

[8] Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 189. Sînt semnificative : indicaţiile scenice iniţiale (A. B. : „...trec pe scenă doi maşinişti în salopetele lor de lucru" ; L. P. : „...si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il *Macchinista in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola*") ; piesa lui A. B. începe cu un dialog între regizor şi regizorul de culise : „VOCEA REGIZORULUI (din culise) : *Linişte ! Gata ! Începem ! CAPUL REGIZORULUI DE CULISE :* (apărut la arlechinul opus) : *Bat gongul ?*". La L. P., piesa se deschide cu replicile directorului de scenă, ale maşinistului şi regizorului de culise (il direttore capocomico) : „IL CAPOCOMICO (battendo le mani) : *Su, su, cominciamo*".

prezentația nu trebuie privită ca un spectacol pregătit, serios [...], ci ca o repetiție etc." [9].

Textul citat de noi începe cu replica prezentatorului, în care acesta aduce, la indicația regizorului, alte lămuriri, necesare publicului pentru receptarea celui de-al doilea plan ficțional: spațiul („Ne aflăm în redacția unui ziar ținînd de presa locală. Autorul l-a numit — din motive care îl privesc — *Făclia vie...*"); timpul („ora nouă dimineața"); personajele (prezentatorul / redactorul — Chitlaru; colegul său — Pascalide; directorul ziarului, „zis șefu" — Cristinoiu, funcționari ai administrației ziarului — secretara, Costică Turculeț, Vasile Băjenaru).

Cîteva succinte tușe, cuprinse în indicațiile regizorale, schițează pregnant portretele unora dintre eroi: Cristinoiu: „un bărbat bine", „îmbrăcat mai mult decît corect, de o eleganță sobră", „incontestabilă prestanță"; Turculeț: „patruzeci de ani, purtați cu demnitate"; Băjenaru: „de aceeași vîrstă, înfățișată jovial și prosper"; „ambii au intrat în scenă — după cum indică autorul — cu o psihologie adecvată. Profilul moral al directorului, îngroșat cu o notă de rigiditate și de suficiență, apare completat prin reacția lui la apelurile celor trei telefoane de pe biroul său (*„Da... Da... Da... Da"; „Evident... Evident... Evident... Evident..."; Exclus !... Exclus !... Exclus !... Exclus !..."*), cu repetarea, în trei serii diferite, a anumitor termeni și cu reluarea lor, în sinteză, la al patrulea apel telefonic (*„Da... Evident... Exclus !*). Este un procedeu de comic verbal, bazat pe tehnica automatismelor limbajului, un aspect al celebrei formule a lui Henri Bergson din cunoscutul său eseu *Le rire*: „du mécanique plaqué sur du vivant" [10].

*
* *

În ce constă comicul în cel de-al doilea fragment supus discuției? În primul rînd, este vorba despre folosirea unor mijloace caracteristice comicului verbal. Elementele din recuzita lui A. Baranga, procedeele de realizare a acelei *vis comica* [11], care fac pe spec-

[9] Din motive de economie de spațiu n-am dat, în textul supus analizei, această primă parte a expunerii prezentatorului.

[10] Rîsul apare — după filozoful francez — acolo unde „le mécanisme est superposé à la vie" ('mecanismul este suprapus vieții'), H. Bergson, *Le rire*, Paris, 1958, p. 35.

[11] Pentru complexitatea problemelor în legătură cu esența comicului în dramaturgie, vezi culegerea *Wesen und Formen des komischen im Drama*, hsgg. von Reinhold Grimm u. Klaus L. Berghahn, în seria *Wege der Forschung*, Band LXII, Darmstadt, 1975 (o sinteză a diverselor puncte de vedere în studiul introductiv al editorilor, p. VII—XXX). Semnificația ontologică a rîsului este discutată de J. Chaix-Ruy, *L'essence du rire*, în *Revue d'esthétique*, t. III, 1950, p. 239 și urm.; studiul comicului în textele literare este înfățișat în perspectiva actelor de comunicare în interesantul studiu al lui S. J. Schmidt, *Le comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication* (publicat în limba germană, în vol. *Das Komische*, hsgg. von W. Preisendanz u. R. Warning, *Das*

tator să rîdă superior de incultura eroinei, aparţin tradiţiei dramaturgiei româneşti, care consemnează adesea în exprimarea eroilor fapte de limbă vorbită, abateri de la normele limbii literare, cu scopuri satirice, în vederea individualizării personajelor şi a obţinerii de efecte umoristice.

Unele dintre acestea, ca, de exemplu, utilizarea formei invariabile a pronumelui *care*, nu numai pentru a introduce o relativă, ci ca un simplu element joncţional (subordonator sau coordonator), le regăsim în comediile şi schiţele umoristice ale lui I. L. Caragiale ; prin acest procedeu se ajunge la a n a c o l u t, la o lipsă de continuitate în construcţia enunţului („o mulţime de minciuni sfruntate, *care* oricine poate să vină şi să jure că nu-i aşa..." ; „scoală tot blocul, *care* eu mă culc la zece..." ; „în ce priveşte scandalul, *care* scrie, din seara zilei de 4 septembrie a.c." ; „a zis că dă foc la bloc, *care* n-are dreptul că e spaţiul meu..." ; „numita Dincă Margareta, *care* e de mult ceva între ei..." ; „aşa că să daţi un articol la ziar, *care*, cum zice avocatul, să restabilească faptele..." ; „umblă să-i scoată din spaţiu, *care* ştiţi ce greu se găseşte...") [12].

În aceeaşi ordine de idei — a modului de articulare a enunţurilor de către eroină — menţionăm folosirea locuţiunii *pentru căci* introducînd o propoziţie cauzală („bătaia nici nu s-a petrecut în apartament, *pentru căci* intelectualul, cînd a văzut tăraboi, a zis..."). Este, de asemenea, un fapt de limbă vorbită, un fel de „hiperurbanism sintactic". Vorbitoarea doreşte să sublinieze valoarea cauzală a ideii, insuficient marcată — după simţul său lingvistic —, prin conjuncţia, cu nuanţă livrescă, *căci* [13] (familiare eroinei sînt conjuncţiile cauzale *că* şi *fiindcă*, pe care le foloseşte frecvent în exprimare, vezi mai sus textul (p. 417—418).

Komische, München, 1976, p. 165—189 (după trecerea în revistă a diverselor teorii, noţiunea de „comic" este pusă în relaţie cu partenerii de comunicare şi cu situaţiile de comunicare, concepute în dimensiunea lor socială şi istorică). Vezi, în româneşte, o schiţare a problemelor la Al. Niculescu, *Structurile lingvistice ale umorului*, în vol. *Între filologie şi poetică*, Bucureşti, 1980, p. 188 şi urm. (după autor, trăsătura esenţială a unui act umoristic este „opoziţia faţă de cod" ; spectatorul este cel care sancţionează existenţa umorului, p. 204—205 ; în conceptul de „comic", ar fi trebuit făcută *mai net* distincţia dintre „cauze" şi „efecte" — reacţia cititorului / spectatorului). Procedee de realizare a comicului verbal, în operele de început ale dramaturgiei româneşti, sînt examinate de B. Cazacu, *Elemente ale comicului verbal la primii dramaturgi români*, în *Limbă şi literatură*, vol. II, 1973, p. 243—247.

[12] Particularitatea aceasta, menţionează Iorgu Iordan *(Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în vol. *Limba literară. Studii şi articole*, Craiova, 1977), este „caracteristică pentru vorbirea oamenilor neinstruiţi", fiind folosită de Caragiale cu „scopuri satirice" *(op. cit.*, p. 297—298). Cf. Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, [Bucureşti, 1952], p. 165—166.

[13] Formaţia *pentru căci* se întîlneşte în limba veche (la Coresi) şi se mai întrebuinţează încă în secolul al XIX-lea (Dinicu Golescu), cf. Mioara Avram, *Evoluţia subordonării circumstanţiale cu elemente conjuncţionale în limba română*, Bucureşti, 1960, p. 81—82.

Deși autorul ne arată că eroina „are un foarte ușor accent moldovenesc", în vorbirea ei apar forme specifice graiurilor din sudul țării, unde se folosesc, la persoana a treia plural, formele de la persoana a treia singular („în apartamentul pe care îl ocup la etajul șase, *se face* noapte de noapte *chefuri*, cu magnetofon" ; „toate *scandalurile* care *se face e* de la colocatara mea, Dincă Margareta").

Această inadvertență, în adecvarea vorbirii personajului la modul de exprimare caracteristic regiunii în care este localizat de autor, nu este singura : o particularitate a graiurilor din sudul țării este și folosirea de către eroină a interjecției *auăleu* : „*auăleu*, și dumneavoastră aveți o problemă de spațiu ?" [14].

Potențialul comic, la A. Baranga, se bazează adesea pe o schematizare (sau mecanizare) a anumitor procedee (vezi, mai sus, p. 421, comentariul la fragmentul I). Astfel, replicile eroinei, în argumentarea susținută față de redactorul ziarului, se încheie — atît verbal, cît și gestual — în mod stereotip : „...cum dovedesc certificatele [...] puteți să le citiți... *(Și le pune pe birou)* ; „... am referințele aici, puteți să le vedeți... *(Și le pune pe birou)* ; „... fac dovadă cu acte, puteți să constatați... *(Și le pune pe birou.)*

În limbajul dramatic al eroinei lui A. Baranga identificăm și alte procedee de critică lingvistică (și socială), care produc efecte comice. Unul dintre ele constă în folosirea unor clișee de exprimare care aparțin altui stil decît acela familiar, specific nivelului cultural al personajului. Este vorba de intruziunea unor elemente dintr-un alt repertoriu lingvistic (limbaj administrativ, publicistic) ; formele lingvistice utilizate se referă la alt context situațional și reprezintă rezultatul veleității eroinei de a se exprima mai „distins", de a se include într-o comunitate lingvistică superioară din punct de vedere sociocultural [15] : „*numita Dincă Margareta*" ; care nici *în cîmpul muncii* nu e, *din lipsă de nivel și de perspectivă*" ; „s-a încadrat *temporar*, pe post de dispecer — *unsprezece a treia* — e *pe bază de relații neprincipiale*" ; „s-a arătat în ședință sindicală, unde *a fost demascată*, ca *element descompus*" ; „*intelectual, de tip nou...*" ; *în ceea ce privește scandalul* (vezi, mai jos, exprimarea din vorbirea curentă a eroinei : „cînd a văzut ce *tărăboi* a ieșit").

Uneori, autorul apelează la același termen, al cărui semnificant are, pentru cei doi interlocutori, două valori deosebite, două niveluri semantice (în decodarea lui de către fiecare dintre personaje acțio-

[14] Vezi notația pertinentă a cronicarului moldovean Ion Neculce, care, povestind despre fata Brîncovanului, arată că „să bocie în gura mare *muntenește* : *Aolo, aolo*, că va pune taica pungă de pungă..." (Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, București, 1971, p. 392) ; forma moldovenească este *văleu*.

[15] „L'humour de langage est un mouvement oscillatoire d'un code de référence à un autre" ('Umorul de limbaj este o mișcare oscilatorie de la un cod de referință la altul'), P. Ginestier, *Humour et sociologie*, în *Revue d'esthétique*, t. III, 1950, p. 357.

nează o altă competență lingvistică și socioculturală) : Niculina Gologan solicită să apară „un articol în ziar, care [...] să înfiereze moravurile care tulbură liniștea cetățenilor muncii, și umblă *să-i scoată din spațiu*, care știți ce greu se găsește... Ce ziceți, mîine apare ? [...] Cînd ?" Redactorul Chitlaru îi răspunde : „Cînd vom avea și noi *spațiu*", la care Niculina, acordînd un alt sens termenului, exclamă : „Auăleu, și dumneavoastră aveți o *problemă de spațiu ?*" [16].

S-ar putea menționa, ca procedeu de realizare a comicului verbal, și folosirea improprie a termenului *a prefera* „a dori cu precădere", utilizat cu sensul, considerat mai distins, de „a dori" („Suc de roșii în sticle, foarte bun, o să vă aduc și dumneavoastră să gustați ori *nu preferați ?*") [17].

În sfîrșit, am aminti, între procedeele de realizare a comicului verbal, și aluzia ; autorul insinuează caracterul echivoc al expresiei *a discuta literatură* (în citatul următor, comicul verbal este împletit cu un comic de situație). Niculina relatează că, întorcîndu-i-se pe neașteptate soțul acasă, de la Iași, dimineața la cinci, a găsit-o în dormitor, fapt considerat normal și legal de Chitlaru („Dreptul dumitale"). Rectificarea Niculinei schimbă situația („Da, dar nu eram singură. *Cu un intelectual, de tip nou, cu care discutam literatură.* Și atunci a spart ușa...").

*
* *

Opinia publică a lui Aurel Baranga este — așa cum subliniază autorul însuși — o satiră, care ilustrează atitudinea sa de critică socială față de anumite vicii morale ale societății contemporane. Structura compozițională a piesei împrumută elemente din tehnica modernă a „teatrului în teatru". În desfășurarea intrigii se împletesc două planuri ale ficțiunii dramatice, raporturile dintre iluzie și realitate se estompează ; în prolog (în piesă și în epilog), „prezentatorul" — care este în același timp și unul dintre eroii piesei —, dialoghează direct cu regizorul, cu publicul etc.

În interpretarea textului examinat, am încercat să identificăm și să explicăm cîteva procedee lingvistice la care face apel autorul pentru a obține efecte comice ; inventarul acestor procedee ne permite să desprindem constatarea că Aurel Baranga utilizează cu predilecție, în zugrăvirea unora dintre personajele sale, elemente de

[16] Cf. un procedeu similar, facil, în legătură cu termenul *Aroma* ca denumire a unui produs : „Niculina : [...] stătea la Lugoj și făcea *Aroma*... Chitlaru : *Țigări ?* Niculina : Aș ! *Suc de roșii* în sticle...".

[17] Cf. Al. Graur, *„Capcanele" limbii române*, București, 1976 : „Oamenii cu mai puțină cultură au socotit că *a prefera* este totuna cu *a dori* ; de fapt *a prefera* implică o alegere [...] Totuși chelnerul la restaurant te întreabă : „mai *preferați* puțină pîine ?", deși n-ai avea cu ce s-o înlocuiești" (p. 58).

comic verbal manifestate la diverse niveluri ale limbii [18]. Ele descind din procedeele tehnice similare ale lui I. L. Caragiale, fiind — ca şi la autorul *Scrisorii pierdute* — un indice al funcţiei critice a limbajului în comedia lui A. Baranga. Frecvenţa unora dintre aceste procedee (de exemplu folosirea invariabilă a relativului *care)* creează, pentru un cititor/spectator mai exigent, impresia că autorul îşi construieşte logic — dar uneori neunitar (vezi particularităţile muntenești în vorbirea cu colorit moldovenesc a eroinei) — textul, în vederea obţinerii efectelor satirice.

[18] Cf. o încercare de demonstrare a mecanismului comicului absurdului (pe baza asociaţiilor semantice, cu aplicaţie la un text de Raymond Devos), la Patrick Charandeau, *Quelques procédés linguistiques de l'humour*, în *Langues modernes*, 1972, nr. 3, p. 63—73.

V. Alecsandri: *Despot Vodă*

— fragment —

C. CIUCHINDEL

N. Iorga afirma că *Despot Vodă* poate fi considerată un „juvaer de limbă“ [1], întrucît poetul de la Mircești oferă numeroase „versuri de o rară frumusețe“ [2]. Afirmația lui se înscrie, de fapt, pe linia opiniei lui Mihai Eminescu, inserată în cronica lui dramatică din *Timpul*: „... versul din *Despot Vodă* răpește auzul și simțurile“, iar „farmecul neînvins și pururea învingător al limbii lui Alecsandri reușește să răpească pe auditori“ [3].

Prezența acestor calități care „acoperă“ neajunsurile de construcție ale dramei [4] trebuie căutată în deosebitul interes manifestat de Vasile Alecsandri pentru înnobilarea versului, înțeles ca mijloc de expresie teatrală, prin cultivarea unui stil cu rezonanțe scenice ample.

În concepția scriitorului, m o n o l o g u l, componentă importantă a dramei romantice, sporește substanțial valoarea piesei, deoarece prin el scriitorul pătrunde profund și direct în universul de gîndiri și de trăiri ale personajului, în acele momente de acute confruntări cu propriul eu. Forța dramatică ține fie de procesul de conștiință prin care trece, fie de situația-limită în care se află.

DESPOT

(pe scaun lîngă masă)

O, soartă schimbătoare ce rîzi de omenire !
Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire !
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiș,
Prăpastia-l așteaptă cu-adîncu-i prăvăliș !
Așadar, eu, sărmanul, a soartei jucărie,
Ajuns, iubit de-un înger, aproape de domnie,
Iată-mă-acum aice din raiul meu căzut
Și din lumina lumei în umbră iar perdut !...

---

[1] N. Iorga, *V. Alecsandri*, în vol. *Schițe din literatura română*, vol. I, Iași, Editura Șaraga, 1895, p. 78.

[2] *Ibidem*, p. 78.

[3] M. Eminescu, *Despot Vodă*, în *Timpul*, 1879, nr. 242, 2 nov., p. 2.

[4] Relevate încă de Barbu Ștefănescu-Delavrancea și Mihai Eminescu, primii care au scris despre *Despot Vodă*, și pînă la ultimii exegeți ai operei sale dramatice (G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Al. Piru, V. Mîndra, V. Brădățeanu ș.a.).

Sînt eu ?... Sînt treaz ?... În viață ?... Și adevăr e oare ?
Eu, Despot, vultur falnic, eu zac la închisoare !
(Se scoală și cată împrejur)

Acești pereți sînt umezi, triști, negri !... Ah, ei sînt
Nu ziduri de palate, dar ziduri de mormînt !
În ele cine intră din ele nu mai iese
Decît pe racla neagră, cu zilele-i culese !
(înfiorîndu-se)

O, reci fiori de groază prin sufletul meu trec,
Răsuflu-aburi de moarte... Un biet străin, un grec,
La cine pot să aflu o rază de-ndurare ?
La Doamna numai, însă nici o putere n-are,
Căci Vodă Lăpușneanul de milă-i depărtat
Cît de pămîntul negru e cerul înstelat.
Cum ?... mort în floarea vieții ?... cum ?... mort ca un mișel
Ucis de Lăpușneanul, lipsit de tron ?... Și el ?!...
O ! nu, nu, nu se poate !... Cu unghiile tocite
Voi sparge-această hrubă ce-n sînul ei mă-nghite.
(Se zvîrle turbat peste pereți și lovește cu pumnii)

Deschide-te, morminte !... dă-mi drumul, să-mi răzbun !
Cădeți, infame ziduri (Căzînd pe un scaun) Ah ! Doamne, sînt nebun...
(După o scurtă pauză)

Mizerie !... Cu gîndul pătrund bolta cerească.
Și brațul meu nu poate o peatră să urnească !
(Înduioșîndu-se)

Ah, nu-i nici o sperare... Cei ce m-au cunoscut
Vor zice : — a fost un Despot, a fost... Ce s-a făcut ?
Și toți m-or da uitării... Chiar Ana... lume, lume !
Uita-va și amorul, și jalnicul meu nume.
Adio, planuri nalte ! Adio, mari sperări.
A lumei ideale ! sublime aspirări
Adio, tot : junie, lumină, fericire...
Nălucă este omul și viața — o clipire.
(Privește fereastra)

O, Despot, te salută a veciniciei zori.
Fii om !... Cînd vine moartea, te-nchină ei și mori !
(Stă abătut, cu capul plecat pe brațul lui).
(*Despot Vodă*, Actul 2, Tabloul 2, Scena 1)

Construit pe o suită de antiteze, întregul pseudodialog care cuprinde situații paradoxale — de la perspectiva de a ajunge domn al Moldovei la situația de deținut, aruncat în închisoare de către

Alexandru Lăpușneanul — nu ne oferă o adevărată „cădere a măștii" cum ne-am fi așteptat.

Forța de polarizare a versului-cheie : „Nălucă este omul și viața — o clipire", temă generalizatoare, reactualizată de situația-limită în care se află Despot după trimiterea lui la închisoare, cuprinde o filozofie, e adevărat nu prea profundă, pe marginea unor probleme ce se înscriu tematic pe aceeași arie de idei, în cele trei părți constitutive ale monologului.

Prima parte (versurile 1—14) debutează cu o glosare pe tema *fortuna labilis* („O, soartă schimbătoare ce rîzi de omenire") care transformă chiar și pe omul înzestrat cu calități excepționale într-o ființă incapabilă să-și hotărască singură viața („Așadar, eu, sărmanul, a soartei jucărie"). Despot, aparent învins, reflectează asupra raportului umanitate-individ :

Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire !
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiș,
Prăpastia-l așteaptă cu-adîncu-i prăvăliș !

în care „nebun" — cuvînt-temă recurent — mască a luciditații în viziunea romantică, evidențiază existența unui topos cu rădăcini adînci în gîndirea popoarelor, acela al „lumii pe dos". Interesantă apare tehnica antinomică la care recurge Vasile Alecsandri în realizarea rimei cu încărcătură semnificantă :

...pe-al *muntelui suiș*
...cu adîncu-i *prăvăliș*.

Prin poziția lui mediană, versul „Așadar, eu, sărmanul, a soartei jucărie", între perspectiva generalizatoare (versurile 1—4) și retrospectiva subiectivă (versurile 6—10), contribuie cu încărcătura sa semantică la definirea lui Despot ca erou damnat, tipic romantic. De altfel, ipostaza ascesiunii („...se urcă pe-al *muntelui suiș*" ; „ajuns ...*aproape de domnie*") și a involuției („*prăpastia ... cu adîncu-i prăvăliș*" ; „*Iată-mă-acum aice din raiul meu căzut // Și din lumina lumei în umbră iar perdut*") se realizează printr-o progresie semantică expresivă, dovadă a maturității artistice și a stăpînirii perfecte a unei tehnici poetice de necontestat.

„*Ziduri de palate ... ziduri de mormînt*" constituie o antinomie, înscrisă pe cele două linii de forță ce definesc destinul acestui personaj romantic.

Versul „Sînt eu ? ... Sînt treaz ? ... În viață ? ... Și adevăr e oare ?" cuprinde scurte sintagme interogative, întrerupte de tăceri semnificative de mare efect dramatic, în care Despot se întreabă dacă situația în care se află acum aparține visului sau realității. Îndoiala eroului, firească în asemenea unice și covîrșitoare clipe, apare generată și întreținută de aceste „schimbări de decor" ce contravin total ambiției și voinței deliberate ale lui Despot, acelei inimi făuritoare a „visului fără somn" :

visul de a ajunge domn al Moldovei. Trecerea de la un pol al existenței sale („Ajuns, iubit de-un înger, aproape de domnie") la celălalt („...din raiul meu căzut ... eu zac la închisoare") îl surprinde nepregătit pe Despot. Ca deținut, trăirile sale oscilează între desperări reținute, generate de lipsa oricăror perspective de salvare („În ele cine intră din ele nu mai iese // Decît pe racla neagră, cu zilele-i culese !") și revolte sugrumate parțial („O ! nu, nu, nu se poate !..."). Peste toate domină convingerea că el este o „jucărie" în mîna destinului nedrept și capricios.

Partea a doua (versurile 15—26), care începe cu o imagine recurentă în poezia lui Vasile Alecsandri („O, reci fiori de groază...") — corespunzătoare pe plan sintagmatic cu metonimia descriptivă „...acești pereți sînt umezi, triști, negri" din prima parte —, cuprinde o analiză lucidă a situației, cu o dublă trimitere : prima la biografia omului („Un biet străin, un grec"), care denotă condiția umilă a personajului romantic, și cealaltă la situația particulară, aceea de venetic, respins de boierii moldoveni.

Despot descifrează, în statutul său de „jucărie" în mîna destinului, esența stimulatorie — aceasta îl înnobilează — a luptei sale pentru înfrîngerea soartei. Din punct de vedere psihologic și caracterologic, el este un ambițios, care nu acceptă ușor situația de învins :

O ! nu, nu, nu se poate !... Cu unghiile tocite
Voi sparge-această hrubă ce-n sînul ei mă-nghite.

Dorința de putere și lipsa de scrupule fac din Despot o expresie a voinței de a fi, care-l împiedică să se plieze după codul etic patriarhal al legilor străvechi ale pămîntului ce guvernează o existență umană bine statornicită politic și spiritual.

Statutul damnatului, lipsit de orice perspectivă a salvării, motivează desperarea care atinge paroxismul : „Ah ! Doamne, sînt nebun".

Partea a treia a monologului (versurile 27—38) poartă amprenta unui patetism retoric de autentică formulă romantică :

Ah, nu-i nici o sperare... Cei ce m-au cunoscut
Vor zice : — a fost un Despot, a fost... Ce s-a făcut ?

Sensurile conflictului individual sînt amplificate de dezbaterea unor teme psihologice universale : *vanitas vanitatum* („...*lume, lume !*") și *viața ca vis* („Nălucă este omul și viața — o clipire"), la care se adaugă ideea zădărniciei luptei, determinată de faptul că omul, oricît de înzestrat ar fi, este depășit de propriile limite („Mizerie !... Cu gîndul pătrund bolta cerească, // Și brațul meu nu poate o peatră să urnească !"). Antinomia om-destin domină întregul zbucium al acestui erou ambițios.

Monologul se încheie cu pledoaria pentru demnitate în fața morții : „Fii om !... Cînd vine moartea, te-nchină ei și mori !"

Jocul imaginilor și al figurilor antitetice din monologul lui Despot se desfășoară în direcția unor izotopii corelate : *viață/moarte*, cu variantele metaforice *lumină/întuneric* și *suiș/coborîș*. Motivele contrapunctice

și simetria construcției în intenția integrării contrariilor contribuie la adîncirea dramatismului acestor trăiri.

Aria semantică a izotopiei contrastive *viață/moarte (lumină/întuneric)* valorifică motivul psihologic central, acela al *claustrării* determinate de trimiterea lui la închisoare. Coordonata izotopică creată de antinomia *suiș/coborîș* domină cu reverberațiile sale tematica de ansamblu a dramei.

Expresivitatea stilistică cîștigă și prin utilizarea unor tropi a căror concentrare semantică este subordonată, la rîndul ei, organizării „geometrice" a monologului într-un sistem coerent și funcțional : metonimii, comparații, metafore („Decît pe racla neagră, cu zilele-i culese" ; „Lăpușneanul de milă-i depărtat // Cît de pămîntul negru e cerul înstelat" ; „...din raiul meu căzut // Și din lumina lumei în umbră iar pierdut !") sau secvențe sinonimice ternare, cu caracter asociativ și progresiv : „...junie, lumină, fericire", figurînd toposul *vieții*, și „...umezi, triști, negri", ilustrînd pe acela al *morții*.

Învestit cu privilegiul „de-mascării" personajului, monologul își află afirmarea în drama lui Vasile Alecsandri. Supunerea scriitorului la „canoanele" proprii genului, la un anumit „protocol" de inserare și gradație a solilocviului, potrivit unei norme și unui registru expresiv care îl validează estetic, argumente puse în lumină de textura poetico-dramatică, justifică pe deplin încadrarea piesei printre cele mai de seamă opere ale teatrului romantic românesc din veacul trecut.

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

Lucrări recente despre limba şi literatura română publicate în Franţa

GH. BULGĂR

În seria destul de bogată a lucrărilor recente cu teme româneşti sau consacrate limbii şi literaturii noastre, pe primul loc se cuvine să aşezăm pe cele semnate de Mircea Eliade în Franţa. Opera sa ştiinţifică şi literară se bucură de un prestigiu deosebit (cf. editorialul-omagiu al lui Le Clézio, *Mircea Eliade l'initiateur*, în revista *La Quinzaine littéraire*, 15 III 1979, care începe aşa: „Fiecare carte nouă a lui Mircea Eliade este un eveniment în gîndirea Occidentului"). O confirmare certă a renumelui său de savant şi de scriitor original i-a adus-o recent primul volum de *Memorii* (*Mémoires, I, Les promesses de équinoxe*, Paris, 1980). Critica franceză a fost surprinsă de imaginea complexă, amănunţită a vieţii culturale româneşti dintre cele două războaie, aşa cum se reflectă în aceste *Memorii*, subliniind puterea şi originalitatea unei spiritualităţi romanice, deosebit de dinamică şi de inventivă, „care a dat Franţei nu puţine personalităţi de mîna întîi, cum au fost Brâncuşi, Enescu, Ştefan Lupaşcu, Eugen Ionescu, la care se adaugă, desigur, autorul *Memoriilor*, Mircea Eliade" *(Le Monde)*.

Memoriile lui Mircea Eliade, scrise în româneşte (5000 de pagini, din care acest prim volum, tradus în franceză, constituie doar o mică parte), reprezintă o originală istorie a culturii româneşti, consemnată de un spirit european, de un talent literar autentic, cu detalii de mare interes, cu evocări surprinzătoare prin exactitate şi pitoresc. Mircea Eliade a participat la marile iniţiative culturale ale vremii, a colaborat la reviste de prestigiu, a fost în contact cu marii savanţi şi cu marii scriitori, cu mediile intelectuale de atunci, iar memoria lui nu scapă nimic din ceea ce este demn de notat, de reţinut ca definitoriu pentru formaţia şi creaţia lui literară. Mă refer, spre exemplificare, la retrospectiva activităţii autorului din 1937, care ne oferă în mic imaginea muncii intense a unui tînăr scriitor savant, pasionat deopotrivă de editarea operelor lui Hasdeu, de ziaristică, de teatru şi mai ales de realizarea noului său roman: *Şarpele*, scris, sub tensiunea unor angajamente stringente, în cîteva săptămîni; despre acest roman el putea nota, mulţumit, în final: „cea mai mare parte a celorlalte romane nu a atins niciodată o asemenea densitate a stilului" (p. 445). De un interes aparte este în *Memorii, I*, şi lista explicativă a auto-

rilor români, cu aprecierile autorului asupra originalității operei lui Blaga, Arghezi, Minulescu, Camil Petrescu, Rebreanu etc.

Concomitent cu acest volum, Mircea Eliade este prezent în librăriile franceze cu cele două volume masive din *Istoria credințelor și ideilor religioase* (*Histoire des croyances et des idées religieuses, I,* 1976, *II,* 1978), — o amplă cercetare asupra evoluției istoriei culturilor populare ; ultimul volum, al treilea, se afla gata pe masa de lucru a savantului cînd m-a primit pentru o lungă convorbire la Paris în vara lui 1980. Dintre cărțile de filozofie recent tipărite în Franța de Mircea Eliade, mai amintesc : *Mitul eternei reîntoarceri* (*Le mythe de l'éternel retour,* 1979), despre care autorul ne spune în prefață că ar putea purta drept subtitlu : „Introducere la o filozofie a istoriei", p. 9), apoi *Proba labirintului* (*L'épreuve du labyrinthe,* Paris, 1978), iar din opera literară a apărut în franceză romanul *Domnișoara Cristina* (*Mademoiselle Cristina,* Paris, 1979), iar *în românește* nuvela fantastică *Tinerețe fără tinerețe* (Paris, 1980). Într-o sinteză critică asupra a patru cărți (unele retipărite cu adaos, cu revizuiri), apărute în ultimii ani, Max Gallo, redactor la *Express,* scria, sub titlul *Axa cosmică :* „Acest român născut în 1907 [...] este autor a cel puțin 50 de cărți și studii savante, devenind maestrul istoriei credințelor și ideilor religioase [...]. El este sever cu literatura și arta contemporană, care s-au complăcut în exprimarea unor nesemnificații și în repetarea morbidă a urîtului. Pentru Eliade a fi om înseamnă a căuta semnificația, valoarea, a le inventa, a le proiecta, a le reinventa. Întreaga sa operă reflectă acest efort. Istoric al religiilor sau romancier, Eliade se vrea memoria omului" (6 ian. 1979, p. 39).

*

În două reviste de prestigiu au fost publicate studii consacrate limbii române, de filologi romaniști cu mare experiență în domeniul cercetării limbii noastre. Mai întîi să reținem că în *Revue des langues romanes* (fasc. 1, 1979, apărută în 1980), de la Montpellier, prof. H. Guiter semnează studiul-editorial : *Morfologie statistică și comparație în limbile romanice (Morphologie statistique et comparaison des langues romanes),* stabilind, pe baza unor date matematice riguroase, noi repere instructive pentru definirea structurii gramaticale și pentru apropierea între ele a acestor limbi. Făcînd statistica frecvenței *verbelor auxiliare,* a *pronumelor personale* și a celor *demonstrative,* trei capitole definitorii ale gramaticii limbilor romanice, autorul constată că prin *verbele auxiliare* limba română este mai înrudită cu italiana, prin *pronumele personal* ea este mai aproape de provensală, apoi de franceză, iar prin *demonstrative* limba noastră e înrudită în primul rînd cu franceza, apoi cu spaniola. Cele patru hărți (trei pentru categoriile gramaticale citate, a patra pentru concluzii generale) însoțesc datele statistice foarte numeroase, avînd trasate săgeți care marchează pe hărți înrudirile semnificative dintre limbile romanice cercetate (șapte la

număr), mai semnificative fiind relaţiile românei, ca latină orientală, izolată, cu celelalte limbi romanice. Concluzia lui H. Guiter poate surprinde : „Cele două limbi recunoscute ca aberante (adică : franceza şi româna) prezintă mai multe afinităţi între ele decît cu limbile romanităţii continue" (p. 25).

Al doilea studiu, de întindere apreciabilă, aparţine prof. Jacques Goudet, şeful secţiei de italiană şi română de la Universitatea Lyon (actualmente, preşedintele acestei universităţi de veche reputaţie), studiu intitulat : *Romanitatea orientală (La romanité orientale)*, apărut în revista *Dacoromania*, III (1979), care se tipăreşte în R. F. Germania sub îngrijirea prof. Paul Miron la Freiburg. J. Goudet studiază specificul gramatical al celor două limbi „aberante", citate mai sus, în raport cu „latinitatea continuă" (italiana, spaniola, portugheza), pentru a pune în lumină, completînd parcă cele spuse de H. Guiter, înrudirea de structură dintre română şi franceză, subliniind în acelaşi timp importanţa deosebită a limbii noastre pentru romanitatea întreagă, aşa cum făcuse acum un deceniu şi jumătate Alf Lombard în sinteza lui antologică : *Destinele latinităţii din est* (cf. revista *Ramuri*, Craiova, 1976, nr. 3, p. 16). J. Goudet scrie acum : „Lingvistica romanică este într-adevăr anemică fără luarea în considerare a limbii române, căci neglijarea acesteia neutralizează celălalt aspect esenţial, care este franceza" (p. 216) ; filologul francez găseşte în concluzie şi o formulă memorabilă pentru a marca importanţa limbii române pentru romanişti, spunînd că această limbă este „piatra de încercare a întregii romanităţi", de unde şi necesitatea cunoaşterii ei în lume [1]. Chiar dacă anumite completări şi rectificări s-ar impune, cum arăta într-o recenzie critică L. Fassel (*Revue de linguistique*, 1979, nr. 3), studiul erudit al J. Goudet este de un interes incontestabil şi va fi de real folos activităţii lectoratelor noastre din străinătate. Am fi chiar bucuroşi să-l avem publicat la noi, după revizia efectuată de autor.

Odată cu revistele citate mai sus, semnalăm apariţia la Montpellier a revistei *Dialogue, revue d'études roumaines*, publicată de Grupul de studii româneşti de la Universitatea Paul Valéry, care continuă o veche tradiţie (de la Alecsandri şi Mistral) a colaborării culturale franco-române în sudul Franţei. În cuvîntul introductiv la primul număr, prof. André Martel, preşedintele Universităţii *(Ouverture latine)*, subliniază importanţa cunoaşterii limbii şi literaturii noastre, fiind vorba de „o ţară mîndră de latinitatea ei şi conştientă de a-i apăra valorile". Primele numere ale acestei frumoase reviste sînt închinate cercetării operei lui Rebreanu şi Blaga şi, recent, folclorului românesc, cu numeroase contribuţii de prestigiu ale specialiştilor români şi francezi.

[1] Să ne reamintim că, acum exact un secol, Hasdeu, publicînd *Istoria limbei române, I, Principie de linguistică* (Bucureşti, 1881), formula acest adevăr, care atunci putea surprinde multă lume : limba română „reprezintă ramura orientală a familiei romanice, avînd astfel în cumpănă aceeaşi greutate pe care o are ramura occidentală întreagă, adecă dialectele italiene, spaniole, portugheze, provenţale, reto-romane şi francese luate la un loc" (p. XIV).

În fine, menționez studiul asupra unui aspect specific al folclorului nostru : *Stereotipii în poezia epică românească (Stéréotypes dans la poésie épique roumaine)*, prezentat ca teză de doctorat la Facultatea de limbi a Universității din Lyon de Hélène Combes-Lenz, sub conducerea prof. J. Goudet (din comisie au făcut parte prof. O. Nandriș de la Universitatea din Strasbourg și subsemnatul, detașat la Lyon), lucrare temeinică, bazată pe un material documentar bogat, cules în bună parte prin anchete la fața locului de către autoare, care a studiat la noi în acest scop. Pe lîngă analizele pertinente, subtile uneori, efortul de a transpune în franceză limbajul specific — popular, arhaic, regional adesea — al folclorului, se cuvine apreciat, pentru că astfel materialul investigat poate sta mai ușor la îndemîna multor cercetători străini care se ocupă de creația literară populară de la noi. Lucrarea ar merita să fie tradusă și publicată de o editură din țara noastră.

Aspecte ale folclorului literar românesc din America de Nord

GRETCHEN BUEHLER (S.U.A.) *

Folclorul literar românesc din America de Nord este variat, bogat — calitativ și cantitativ —, original, dar încă puțin cercetat [1]. Deși relativ veche, literatura populară a românilor americani, apărută în presa românească de epocă și în cea româno-americană, a rămas aproape necunoscută. (Primele texte trebuie să fi fost compuse cîndva înainte de anul 1849, cînd, după cum se știe, au sosit români, ca și fii ai altor națiii, pe meleagurile americane în căutarea aurului, între altele, participînd la „California Gold Rush" — probabil primul eveniment mai de seamă care a adus o imigrare în America nu numai a indivizilor, ci și a unor grupuri de români. Însă majoritatea scrierilor datează din zilele marilor emigrări din Transilvania, Banat, Cri-

* Cercetătoarea americană G. B., aflată din 1979 în România în cadrul schimburilor culturale între Statele Unite și România (doctor în romanistică la University of Pennsylvania, 1966, cu teza: *An Examination of the Debate on the Rumanian Phonemic System)*, a fost profesoară de română și franceză la Indiana University între anii 1966—1974, după care s-a consacrat studiilor privind folclorul românilor din America. Pregătește pentru tipar o antologie de literatură populară a românilor din America, cu precădere din perioada 1900—1925, precum și alte colecții și ediții de scrieri și cîntece româno-americane vechi.

[1] Despre românii din America de Nord au scris mai mult istorici (de exemplu Gerald J. Bobango, Cornelia Bodea, Lucian Boia, Paul Cernovodeanu, Virgil Cândea, Șerban Drutzu, Șofron S. Fekett, Const. C. Giurescu, N. Iorga, Vasile Netea, Aurelian Ion Popescu, Stelian Popescu, Boris Ranghet, Ion Stanciu, Ion Iosif Șchiopul etc.), bibliografi (J. F. Brown, J. S. Roucek, Octav Păduraru), bibliotecari (Vladimir Wertsman), demografi (Ștefan Metes), eseiști (George Muntean), sociologi și antropologi (Joseph J. Barton, Ruth Benedict, Christine Avghi Galitzi, Shirley G. Patterson, G. James Patterson), diplomați (Alex. Gabor, Andrei Popovici, M. De Ramanett), lingviști (Anca Belchiță Hartular, H. L. Mencken), oameni de litere (Șerban C. Andronescu, Konrad Bercovici, Leon Feraru, Basil Lăpădat-Marcu, Peter Neagoe), muzicieni și muzicologi (Béla Bartók, D. Cuclin, soții Ionescu-Ardeal), profesori (Mary Leuca), jurnaliști (Gh. Alexe, Ignatz Akkermann, Teodor Andrica, P. Axelrad, Gavril Barbul, I. N. Barbu-Geo, Nic. Barbul, Nic. Boeriu, jr., Aurel Bunescu, Const. Bunescu, Eliade Covalschi, Ioan Crețu, Iosif Drugociu, Nic. Drugociu, I. G. Gaspar, Const. Herjeu, Iulius E. V. Ioanovici, S. Janovici, Ivan Jivi-Bănățeanul, Al. Landesco, Dionisie Moldovan, Vasile E. Moldovan, C. R. Pascu, Ianou Roman, Horia Ropcea, George Stănculescu, Ioan A. Șufană, Radu Toma, G. Ungureanu, G. Zamfir, N. C. Zamfirescu), clerici (Moise Balea, Solomon Duma, Lazăr Gherman, Epaminonda Lucaci, Glicherie Moraru, Policarp Morușca, Ioan Mota, George Nan, Ioan Podea, Trandafir Scorobețiu, Valerian Trifa), atleți (Vasile Ioan Farca) și alții. Au publicat mai puțin etnologii și etnografii (Adrian Fochi, Kenneth A. Thigpen, I. E. Torouțiu; John Foisel a publicat în America o istorie a sașilor transilvăneni și americani).

şana, Dobrogea şi Bucovina în America, deci de prin anii 1880—1890, pînă în anul 1923, cînd, în Statele Unite, a intrat în vigoare legislaţia ce fixa şi limita numărul maxim de imigranţi după criteriul ţării de origine — „The Dillingham Immigration Act" —, şi cînd, efectiv, s-a încheiat perioada marilor imigrări [2].) Încă nu există culegeri masive de astfel de literatură (în afară de mici colecţii de texte, publicate în gazete şi calendare româneşti din America). În străinătate, ca şi în România, doar cîteva texte româno-americane au fost incluse în antologii sau în articole şi comentate de specialişti [3]. În cele ce urmează, mă voi limita la perioada dintre anii 1900 şi 1925.

[2] În ciuda propunerilor făcute în cursul anilor de diferiţi ziarişti români americani, din 1900 încoace — anul apariţiei primei foi româneşti în America : *Curierul româno-american*, New York, aprilie — literatura populară româno-americană nu a fost culeasă sistematic, cînd înflorea din abundenţă (fiind probabil neapreciată ori disprefuită, ca oricare lucru prea obişnuit), ci solicitată pentru publicare de redactorii gazetelor de la cititorii lor cu intenţia de a spori numărul abonamentelor ; ea a apărut sporadic în presă, care s-a dovedit la urmă a fi cea mai bună sursă a noastră de texte populare şi de informaţii despre viaţa românilor americani. Din nefericire însă, în America nu prea s-au păstrat ziarele vechi româno-americane. Pînă în ultimul timp, cea mai bogată colecţie de periodice româno-americane se află la Biblioteca Academiei, Bucureşti (cam 50 de titluri dintr-un total de cca. 200). Bineînţeles că, recent, centrele americane de documentare, arhivele şi bibliotecile au început să-şi amplifice colecţiile prin achiziţii şi prin schimb internaţional de publicaţii (vezi, pentru detalii, Gretchen Buehler, *Publicaţii periodice româneşti din S.U.A. şi Canada, 1900—1981*, bibliografie întocmită în colaborare cu Neonila Onofrei, Elena Dunăreanu şi Mircea Avram, prefaţă de Virgil Cândea, în curs de apariţie sub egida Asociaţiei *România*).

[3] După ştiinţa mea, *în România* au fost selectate următoarele piese : *a.* Textul *Trandafir mîndru rotat*, în *Doine şi balade*, Antologie şi Prefaţă de V. Adăscăliţei, Editura tineretului, 1966 (Biblioteca şcolarului, nr. 123), p. 69—70 ; *b.* acelaşi text, la N. I. Dumitraşcu, *Cîntece şi strigături din Maramureş, Folclor din Transilvania*, I, Editura pentru literatură, 1962, p. 224 ; *c.* Textul *Cîntecul emigrării* (1924 ?), cules de la Vasile Mariş de 40 de ani din Ieud, plecat în America în 1911, în Ion Bîrlea, *Literatura populară din Maramureş, I*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Iordan Datcu, cuvînt înainte de Mihai Pop, Editura pentru literatură, 1968 ; *d.* acelaşi text, în *Balade populare româneşti* (II, Meşterul Manole), Editura pentru literatură, 1967 (Biblioteca pentru toţi, nr. 367), p. 332—335 ; *e.* Adrian Fochi, *Contribuţii la cercetarea cîntecului muncitoresc*, în *Revista de folclor*, V, 3—4 (1960), p. 77—97 ; *f. Cîntece despre America, Folclor din Transilvania, texte alese din colecţii inedite*, IV, ediţie îngrijită şi prefaţată de Dumitru Lazăr, cuvînt înainte de Mihai Pop, Editura pentru literatură, 1969 (din colecţia lui Gh. Cernea), p. 489—505 ; *g.* Textul *Frunzuliţă şi-un dudău*, de Oprişa I. Smaranda, 57 ani, Voineasa, în *Fîntîna dorului, Poezii populare din Ţara Loviştei (Folclor din Oltenia şi Muntenia, texte alese din colecţii inedite*, VI), Editura Minerva, 1975, p. 466, nr. 487 ; *h.* Barbu Teodorescu şi Octav Păun, *Folclor literar românesc*, Editura didactică şi pedagogică, 1967, p. 157—158 ; *i.* Gh. Vrabie, *Folclorul, Obiect, Principii, Metodă, Categorii*, Editura Academiei, 1970, p. 403 ; *j.* Iosif Trifa din Sibiu, *America în poezia noastră poporală*, în *Tribuna* (Arad), XIII, 110 (24 V/6 VI 1909), p. 1—3 ; III (26 V/8 VI 1909), p. 1—2 ; 112 (27 V/9 VI 1909), p. 1—3 ; *k.* Textul *D-auzit-am o minciună*, de Gheorghe Rîmboi, Sîmbăta de Sus, Braşov, cules în 1939 de Constantin Brăiloiu, în *Antologie de lirică populară românească*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ligia

Aproape toate genurile de proză și poezie sînt reprezentate în literatura românească din America de Nord („de sus", „superioară" ori „de noapte" / „de miază-noapte", cum este amintită în unele texte populare mai vechi)[4]. Românii au adus „de acasă" multe creații cunoscute (legende, basme, povești, balade, lirică de dragoste și dor, de cătănie și război, de înstrăinare, de jale, de petrecere, cîntece de leagăn, chiuituri, texte tradiționale legate de sărbătorile de iarnă — colinde, cîntece de stea, „Viflaem" / Irozi — și alte piese reflectînd obiceiuri și diverse ritualuri etc.)[5]. În America, românii au creat texte originale în proză și în versuri, nu numai despre viața lor de acolo, dar și cu teme naționale, patriotice, istorice românești[6], o serie de lucrări dramatice și melodramatice, unele dintre ele umoristice — monologuri,

---

Bîrgu-Georgescu, Editura Minerva, 1980, p. 512; *l.* Poate fi menționată aici și poezia cultă *Prăvălia românească* de Leon Feraru (New York, 1923), publicată în volumul *Efigiile naturii*, *Antologia pastelului românesc*, ediție de Petre Stoica și Mircea Tomuș, București, Editura Minerva, 1971, p. 403, care evocă un local al pribegilor români americani, cu atmosfera lui similifolclorică; *m. În străinătate* a apărut numai în culegerea lui Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, ediție de Benjamin Suchoff, texte traduse de E. C. Teodorescu, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, vol. III, p. 280—283 (textele *Mergînd la America*); *n.* Eliade Covalschi din Gemenea (Suceava) și Winnipeg, Manitoba, *Cîntarea Americii*, în *Românul* (Cleveland), XVI, 53 (2 VII 1919, p. 4.

[4] Vezi articolele mele: *Literatura în primele perioade românești din America*, în *România literară*, XIII, 3 (17 I 1980), p. 20—21; *Literature in the First Romanian Periodicals of America*, în *Romanian Review (Revue Roumaine/Rumänische Rundschau)*, XXXIV, nr. 4 (1980), p. 116—127.

[5] Un cîntăreț român american excepțional care, timp de 68 de ani, a păstrat și îmbogățit în America un vast repertoriu de cîntări vechi, tradiționale, ca și altele mai noi, este Iremie Fărtăiș din Zăhărești (Suceava), plecat în „Cănada" în 1912, la vîrsta de 19 ani. Pentru o descriere a textelor lui, vezi articolele mele *Iremie Fărtăiș, rapsod american din Bucovina*, în *Anuarul Muzeului Județean Suceava*, 1981, și *Un rapsod român din America*, în *Tribuna României* (15 VII 1980), p. 2.

[6] Uniți de mult în societățile lor culturale (cel puțin din 1903, cînd la New York s-a organizat Societatea *Fârșerotul-Speranța*, spre exemplu), macedoromânii americani s-au profilat și ei în producții literare, cu precădere lirice, cu un caracter predominant patriotic, istoric și național-sentimental. Două-trei gazete româno-americane publicau rubrici speciale în dialectul lor, iar ziarul *Românul din America* (New York, 1909), vindea și „hîrtii de epistole", pe care era tipărit, cu cîte o poezie de înstrăinare, „chipul bravului român macedonean Vasile Lupu". Devoțiunea românilor macedoneni din America pentru cauzele românești s-a manifestat, de pildă, în timpul primului război, cînd au colectat des donațiuni de la frații macedoneni pentru Crucea Roșie română. Un exemplu mai recent al pasiunii care leagă macedoromânii americani de trecut este cel desprins dintr-un ziar american din 1975, care anunța că în Ohio un macedoromân american, în semn de protest împotriva oprimării, a scris cu vopsea pe indicatoarele rutiere toponimul Vardar, amintind bătălia dintre românii macedoneni și turci din 1903. Din reportajul *Prima nuntă macedoromână la New York*, publicat în ziarul *America* (Cleveland) din 14 martie 1915, aflăm cîteva date despre aspectul folcloric al nunții: „nunta, fiind făcută după obiceiurile și datinile rămase de la strămoșii noștri români, a făcut o mare impresie publicului. La orele 6 seara toți oaspeții (cuscrii) s-au întîlnit în local..., iar la orele 7, după obicei, a venit bărbierul român George Columbu ca să bărbierească mirele;

schițe, comedii cu cîntece și alte piese (din literatura lor de petrecere aflăm că a fost un cîntec *Holera* și jocurile *Sărăcia* și *Sîrba din New York*, care se pare că ar fi româno-americane), ca și proză cuprinzînd povestiri, cronici, nuvele și romane, îndreptări și diverse lucrări practice. Dar textele cele mai interesante și diversificate sînt cu deosebire autobiografice și surprind drama românului nevoit atunci să caute de lucru în depărtata Americă („peste al planetului bumb“ [7]). În poezie și proză, imigranții, comentînd duios, fiecare în graiul lui, ca într-un jurnal intim, ne revelează, prin impresiile lor, o istorie vie a românilor veniți în America, trăită de autorii înșiși.

Scrierile românilor americani, însă, au multe valori, în afară de acelea pur literare, sociologice sau istorice. Textele fiind nu numai simple descrieri, ci și interpretări ale unor elemente ale altor culturi dintr-o lume atît de diferită și îndepărtată de cea cunoscută („...Prin Țara Englezului, / Din apusul Soarelui, / Lîng'a Indianului !...“ [8]; „...La marginea pămîntului, / În statul Origonului...“ [9]; „...Într-o țară așa departe, / care moși, strămoși nici n-a / auzit de acea parte a lume, de / cum s-o fi văzut...“ [10]; „America inglizascâ, / Dumnădzău s-o prăpădiascâ, / În afundu iadului, / La mămuca dracului...“ [11]; „...America-i departă, / Ardă-o focul s-o ardă...“ [12]), ne oferă o privire asupra psihologiei țăranului român, asupra felului său de a gîndi, a judeca și raționa, asupra modului său de a se comporta și reacționa într-un mediu străin, după codul lui etic mai mult moștenit și auzit din bătrîni decît învățat la școală; deci ne dezvăluie cîteva aspecte psihosociologice și antropologice ale folclorului românesc. Unele piese lirice compuse de români americani — mai ales acelea din ciclul pastoral și din ciclul despre război (primul război mondial, războiul din Balcani, din Mexic etc.) — sînt utile și pentru teoria literaturii. Ele sînt creații originale, pline de detalii particulare și lipsite de generalități și împrumuturi. Nefiind imitații, ci reflexii de fapte adevărate trăite de autori reali, prin ele s-ar putea cerceta și examina : *(a)* esența liricii românești și modalitățile de exprimare a ei (prin statistici fono-, lexico-,

cuscrii în jurul mirelui i-au cîntat următorul cîntec : Ghine nă vine birberu / Ca s'nă surseascâ grambelu (mirele) / Ca su-l facă mușeat mușeat / Ți la nuni ști la fărtat / Ști la nevastă ma mușat. Terminînd cu mirele ne-am dus cu toți cîntînd să aducem și pe mireasă...“

[7] Constantin Folea din Cîrțișoara (Sibiu), *Poezii*, în *Românul* (Cleveland), V, 81 (18 XII 1909), p. 5.

[8] Pavel Henegar din Lancrăm, *Din America*, în *Foaia interesantă* (Orăștie), VII, 46 (1/14 XI 1912), p. 191.

[9] Vasilie Florea din Alămor și Portland, Oregon, *Din America, Versul înstrăinatului*, în *Foaia poporului* (Sibiu), XXI, 14 (31 III/13 IV 1913), p. 6—7.

[10] Ioan Savu din Toracul Mare și Louisville, Kentucky, *De-ale noastre din America*, în *Românul* (Cleveland), 25 VI 1914, p. 7—8.

[11] I. E. Torouțiu, *Scrisoare din America de la un bucovinean în America*, în *Răvașul* (Cluj), VII, 8—9 (VIII—IX 1909), p. 417—419.

[12] George Limpede din Săsăuș-Sibiu în Ohio, *Altă poezie poporală*, în *Foaia poporului* (Cleveland), III, 58 (12 XII 1914), p. 4.

și semantico-sintactice și alte probe); *(b)* modurile de creare a poeziei populare și dezvoltarea noilor motive lirice după vechile modele, pe baza formulelor structurilor formale de rimă și ritm, pe care le stăpînește subconștient oricare țăran român. Cum știm, tradiția orală de transmitere a culturii, atît de caracteristică românului — și în mod deosebit țăranului —, promovează și facilitează utilizarea potențialului său de autoreproducere și perpetuare culturală prin elementele de bază inerent creatoare ale ei, în acest caz lingvistico-literare, care, ca niște semințe, pot crește și înflori în medii străine și chiar pe pămînt străin; cu astfel de elemente străvechi au sosit în America țăranii români care ne-au lăsat o nouă lirică veritabilă. Ambele cicluri amintite se recomandă pentru o asemenea examinare, fiindcă s-au produs în condiții încordate la extrem (favorabile poeziei); izvorînd din emoții adînci, sincere și purificate prin realitățile încercărilor zilnice, ele au căpătat un ton filozofic. Textele ciobănești, cîteva din ele lungi de sute de versuri (cel mai lung text „pastoral" pe care l-am găsit are 508 versuri, vorbind despre experiențele autorului în America), create în completă izolare, în singurătatea pustiului vestului american („...Singur fluier, singur cînt, / Și-s străin pe acest pămînt"...[13]), se apropie de epicul autentic și răsună de un dor concentrat. Acestea merită o investigare amănunțită[14].

Poeziile din amîndouă ciclurile — curgînd ici cu spontaneitate în descrierea problemelor imediate, colo în reflecții profund meditate și formulate cu timpul — se dezvoltă mereu în căutarea, pare-se, a semnificației faptelor personale din viața autorului și a însemnătății celor sociale ca evenimente sau fenomene din istoria neamului român, deci într-un bilanț personal și național românesc. Preocuparea românului american pentru trecutul poporului său, prin intermediul căruia ar fi putut înțelege și accepta prezentul și viitorul lui, este constantă în această literatură. Noile orizonturi geografice niciodată nu blocau, nici nu anulau vechile perspective culturale din viziunea românului american. El a rămas fidel călăuzit și s-a orientat după cadrul lui popular.

Conținutul scrierilor româno-americane populare, așadar, are importanța unor documente istorice, economice, sociologice, filozofice, antropologice, pe cînd forma lor literară-lingvistică este semnificativă pentru datele filologice pe care ni le furnizează (prin intermediul mostrelor de mai jos se pot remarca arhaisme, neologisme, regionalisme, elemente gramaticale și fonologice de limbă română vorbită, amestec sau juxtapunere de limbi neînrudite — română cu engleză, germană, maghiară, spre exemplu — toate fenomenele fiind datate, în presă bineînțeles, ceea ce reprezintă un mare avantaj pentru istoricii limbii), iar

[13] Ilie Stoian din Săliște, *Din America: Călătoria, lucru din fabrici și ciobănia din Montana*, în *Românul* (Cleveland), V, 32 (7 VIII 1909), p. 7.

[14] Cîteva dintre textele reprezentative sînt citate în articolele mele menționate în nota 4.

dezvoltarea și exprimarea („îmbrăcarea") conținutului în specificul lui formal literar-lingvistic — îmbinarea conținutului semantic cu forma structurală — conduc la o literatură româno-americană expresivă, dinamică, dramatică, de toată frumusețea.

*

Un gen socotit specific româno-american [15] este „doina româno-americană", cîntec cu text scurt, ironic, spiritual, mai mult improvizat, pe teme americane, atunci actuale, cu vocabular amestecat românesc-englezesc. Un autor fecund de astfel de produse lirice, ca și pasionat culegător al lor, a fost gazetarul Nicolae Cucuiat Zamfirescu, zis Vaida Receanul (cum și semna), născut în noiembrie 1877 în Recea (Brașov), decedat în Cleveland în jurul anului 1932. În ziarele româno-americane *America, Românul, Deșteptarea,* la care colabora, ca și în foile înființate de el în America *(Allright, Echoul Americei),* a publicat un ciclu din aceste doine, intitulîndu-l *D-ale noastre din America.* Iată cîteva exemple : „Frunzuliță, tulipan, / De cînd sunt american, / Sunt grozav și mă fălesc, / Cu «Allright-ul» (engl. 'bine, merge') mă mîndresc, / Iar prin shop (engl. *workshop* 'atelier de lucru') nu mai încap, De «Gohet» (engl. *go ahead* 'înainte, continuă, mișcă') și «*Hurriupp*» (engl. *hurry up* 'grăbește-te, mai repede' ; în alte contexte și în mai multe variante fonetice, o derivație interesantă : 'dubă în care sînt transportați la poliție bețivi și alți infractori ai legii' — cuvînt al imigranților), / De «willbar» (eng. *wheelbarrow* 'roabă') și de lopată, / Și de muncă blăstămată" [16] ; „Frunzuliță din Brădet, / Fata bosului (engl. *boss* 'șef, maistru') «Gohet» / Trecea ieri pe la fabrică, / Braț la braț cu Ștefănică, / Căci el știe englezește, / Și prin oameni se zvonește, / Căci pe luna viitoare, / Se va face nuntă mare, / Ș-om juca de ne-om speti. / La un loc cu Airișii" (engl. *Irish* 'irlandezi', renumiți petrecăreți) [17]. (Textul amintește, involuntar, de parodia lui Florin Iordăchescu după *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc.) ; „Frunzuliță de dudău, / Du-te, neică, du-te, zău, / Duce-te-ai n-ai mai fi dus, / Spre America de sus, / Duce-te-ai pe drum întors, / Spre America de jos" [18] ; „Frunzuliță de dudău, / În șap unde lucru eu, / Lucră și-un solgăbirău. / Acasă ei poruncea, / Pe români îi jefuia, / Dar aici a dat de dracul, / I-a pus englezul capacul" [19] ; „Săraci ciobani din Poiana, / Cum umplură toți Montana, / Păscînd turmele de oi, / Bătuți de vînturi și ploi, / Păzind turme de mioare, / Pe ploaie și pe ninsoare" [20] ; „Frunzuliță, matostat, /

[15] Vezi p. 36, G. Stănculescu, *Viața românească din America,* în *Calendarul America* (Cleveland), 1925, p. 33—132.

[16] *Calendarul America* (Cleveland) *1912,* p. 58.

[17] *America* (Cleveland), VII, 24 (24 III 1912), p. 4.

[18] *Românul* (Cleveland), III, 41 (10 X 1908), p. 5.

[19] Vezi nota 17 ; publicate de asemenea ca *Strigături din America,* în *Românul* (Cleveland), III, 28 (11 VII 1908), p. 6.

[20] *Ibidem.*

Am căzut în greu păcat, / M-a pus dracul sau nu ș' cine, / Să mă uit după blondine. / Ce făcui și ce dresei, / De-o blondină mă prinsei, / Și-ntr-o seară cam tîrziu, / Aproape fără să știu, / Am fost pus în birje sus, / Și-n «Court-House» (engl. *courthouse* 'primărie') am fost dus, / Acolo fui cununat / Cu un drac împeliţat" [21] ; „America-i foarte mare, / Dar nici o dragoste n-are. / West Pittsburghu-i mititel, / Multă dragoste-i în el. / West Pittsburghu-i sat micuţ, / Toată fata-i cu drăguţ. / Eu încă sunt tinerel, / Două mîndre am în el" [22].

Literatura autobiografică se divizează ușor după temele tratate. Textele din prima etapă ne introduc în trecutul românilor americani, amintind motivele sociale, economice, personale ale plecării lor de acasă : de exemplu, sărăcia, birurile grele („darea mare"), datorii și probleme personale (soartă—ursită—blestem—ghinion), nedreptăți sociale, fuga din/de armată, goana după bani și visuri de cîștig în țara legendar bogată etc. : „...Pe la nouă sute doi, / Citeam pe la noi prin foi, / Că începe a pleca / Lumea spre America. / Se vorbea în lumea toată, / Că America-i bogată, / Căci dolarul la schimbare, / Tocmai cinci coroane are. / Cînd auzii astă veste, / Ca un basm, ca o poveste, / Mă-nțelesei cu soția, / Că să fac călătoria, / Și-i spusei : dragă, tu știi, / Suntem datori două mii, / Ratele se împlinesc, / Și n-am bani să le plătesc..." [23] ; „Frunzuliță de olac, / Rău, maică, m-ai blăstămat, / Mările să le străbat, / Pîn'la polul înghețat, / Și cînd oi trăi mai cu drag, / Să plec în lume pribeag, / Cînd mi-ar fi dragă lumea, / Să plec în America..." [24]. (Ziarul *Românul din America* din New York ne informează în 1909 că „în Alaska sunt 35 de români. Plata de acolo nu e cu mult mai mare decît în statele mai de către sud, însă călătoria pînă acolo e foarte scumpă. Ca să te duci dintr-un sat în altul, trăbuie să călătorești o săptămînă, petrecînd nopțile în frig pe zăpadă și sub cerul liber... Sunt sate unde poșta nu sosește decît de două ori pe an : la Crăciun și pe la sfîrșitul lui martie, cam pe la Paști... Pe unde să mai duc oamenii !") [25]. Aceasta, pentru că stările de lucruri de acasă erau alarmante, prin asuprirea la care erau supuși românii (cu deosebire cei din Transilvania, robită atunci de imperialii austro-maghiari) : „...Dai cătane, plătești dare / De te frige pe spinare. / Plătești copil și coliba, Pămîntu și mămăliga. / Apoi cel din comitat / Dări aruncă ne-ncetat ; / Pe o pușcă ruginită / Să-i dai dare legiuită ; / Pe-un cîne ce-l ții legat, / Să dai dare-n comitat. / ...Plătești cireașa și pruna, / Pentru vin să-i dai arvuna. /Fînul dacă-l ții acasă, / Fără jalbă nu te lasă. / Drumurile pardosite / Trebuie de noi plătite ; / Apoi plata la notari, / La pri-

[21] *America* (Cleveland), VI, 69 (27 VIII 1911), p. 4.

[22] *Poezie populară*, în *Românul* (Cleveland), IV, 15 (10 IV 1909), p. 7.

[23] I. Moga din Orlat, culegător, *Foaie verde ruptă în cinci*, în *Românul* (Cleveland), III, 9 (29 II 1908), p. 6.

[24] Const. Șufană, *Din viața ciobanului de la Montana*, în *Românul* (Cleveland), III, 2 (11 I 1908), p. 6.

[25] *Iarna prin America*, în *Românul din America* (New York), I, 4 (1 XII 1909), p. 9.

mari, vicenotari, / Scrietori, matriculanți, / La toți slușbașii din sat. / Ține o casă de dai Doamne, / Apoi dai patru coroane. / Fecioru de nu-i cătană / Cinci florini de bună samă / Trebuie ca să plătești, / Cu domnii să nu glumești, / ...Și în trei, în patru ani, / Dînsul e putred de bani. / Sărăcimea pătimește / Dară tace și plătește, / Că așa sunt legile, / Bată-le cîșlegile. / Iar de ai ceva durere, / Sau de-mpărțit vreo avere, / Cu vreun neam sau vreun frate, / Legea nu vrea să te-mpașe. / Te mînă la advocat, / Că acela-i învățat, / ...Care dacă l-ai uns bine, / Vorbește bine cu tine. / La lege, und' ești poftit, / Nu mai ai drept de vorbit, / Că advocat ți-ai plătit, / ...Dar apoi ce să mai zici / De domnii notari publici ? / Te judecă fără rost, / Căci limba nu ți-o cunosc. / ...«Aici cvită nu se dă, / Că scris în protocul stă, / Că dumneata ai plătit, / Nu-ți mai trebuie nimic.» / Și așa de multe ori / Îi plătești de două ori. / Mai avem noi deputați, / De cei răi și renegați. / Nu ne văd durerile, / Ne votează legile / Și ne-amărăsc zilele. / Am rămas uimit văzînd, / Și-am plecat pe drum cîntînd : / Mai fă, Doamne, vreo schimbare, / C-o crescut darea prea mare, / Și domnii s-au înmulțit, / N-avem modru de trăit" [26] ; „...Cîte biruri și nevoi / Sunt în țară pe la noi, / Ca un cîne să muncești, / Și cu greu poți să plătești. / ...Căci zău birul cel de-acum, / Te lasă sărac în drum, / Plătești vite, porci, oi, cai, / Ba și cîne, dacă ai, / Ce-i drept, cîne de plătit / Nu-i de la stat rînduit, / Făr' de domnii cei din sat, / Că li-i greu de-al lor lătrat. / Căci ei cred că bir de pune, / Omul nu mai ține cîne, / Și notarul ori și cum, / Nu-l mușcă cînii pe drum..." [27] ; „Cîntă cucul în făgaș, / Eu m-iau drumul spre oraș, / Drumu-i greu și calea-i lungă, / N-am merinde să-mi ajungă, / Că ieri maica mi-a murit, / Și nici bani de prohodit, / N-am avut ca să-i plătesc, / Nici de praznic să-i gătesc. / Aveam car cu șase boi, / Și nu știam de nevoi, / Cîmp aveam de semănat, / Eram gospodar în sat. / Dar de dări și boierit, / Casa s-a părăginit, / Viața mi s-a pustiit..." [28] ; „...Mi-aș da pruncii să învețe / Pînă sunt în tinerețe, / Dar nu pot cu punga goală. / Fără pită, fără țoală. / Eu fac poduri și punți grele, / Singur dau vama la ele. / Eu dau la-mpărat cătane, / De mîncare, ba și haine. / Dar încă nu i-am văzut fața, / Încă n-am simțit dulceața / Și mila prea măriei sale, / Și mă văicăresc de jale. / Împărate ! Împărate ! / Luminate împărate ! / Dacă tu crezi în Dumnezeu / Fie-ți milă de dorul meu, / Și necazurile mele, / Vin' și mă scapă de ele. / Vino jos și fă dreptate, / Sfarmă tot ce-i strîmbătate. / Nu sta numai în palate, / Și mai vin' la noi pe sate, / Să vezi ce mare urgie, / Ce mare ticăloșie, / A dat peste norodul tău. / Vin' !... Să-ți ajute Dumnezeu !... / Iar dacă ești

[26] Mărillă Șinca și Teodor Putnic, *Zile grele*, în *America* (Cleveland), VII, 71 (5 IX 1912), p. 6.

[27] Vasile Matei Șandru din Viștea de Jos, Făgăraș, *Sărmanul român*, în *Românul* (Cleveland), III, 20 (16 V 1908), p. 6.

[28] Ioția Gyukin, culegător, *Cîntec*, în *Românul* (Cleveland), IV, 25 (19 VI 1909), p. 3.

solomonit, / Şi de diavoli ocolit, / Şi de norod nu-ţi mai pasă, / Atunci, s-o ştim... Şi-apoi, lasă ! / Cînd te-or înteţi duşmanii, / Poţi să ne chemi chiar cu anii, / Tronul cază. Tu să pieri..., / Ajutor să nu ne ceri" [29] (imagine patetică ce duce cu gîndul la vechile fresce şi icoane, ori la unele picturi naive mai recente) ; „Frunzuliţă de dudău, / Mînce-l focu de birău, / Să-l fi mîncat vermii tot, / Decît mi-a dat paşaport, / Dar nici el nu-i prea de vină, / Că sunt în ţară străină, / Ci-i de vină lăcomia, / Mînce-o focu şi pustia... [30] ; ...Şi-am plecat în miez de noapte, / Ca nimenea să nu afle, / Acolo ce-o fost să fie, / Şi fi dus în cătănie ; / Şi eram dus bună-seamă, / De nu treceam munţi-n grabă, / Tot ascuns pe după brazi, / Frunza cînd se clătina, / Inima îmi tremura, / Că mă vede cineva, / ...Bate, Doamne, şi adie / Pe cel ce-o scris pe hîrtie / Feciorii la cătănie. / Cătănia acolo-i rea. / Nu-i ca şi-n America, / Să cătănească cine vrea ! / Şi nu-i duce cu sila !..." [31] ; „Vrînd şi eu a încerca / Ce poamă-i America, / Şi ca omul din păcate, / Aruncat de trista soarte, / Rătăcesc aici departe" [32]. Sînt cîteva crîmpeie dintr-o literatură mult mai amplă (şi încă foarte puţin cunoscută), care oglindeşte (uneori în forme naive şi chiar într-o metrică săltăreaţă) tragedia unor „umiliţi şi obidiţi" ai soartei, porniţi către un liman al iluziilor de îmbogăţire şi libertate, iluzii realizate, din nefericire, numai accidental.

Cine erau unii dintr-aceşti rătăcitori aflăm, indirect, de la scriitorul bucovinean american Eliade Covalschi (născut 26 II 1890 în Gemenea, decedat 12 V 1920 în Winnipeg, Manitoba), care, descriind drumul său spre America în anul 1913 şi relatînd o seamă dintre experienţele sale, scrie : „Pe o călătorie atît de lungă, gîtul drumeţului se lungeşte cu săptămînile, privind tot spre apus pînă să ajungă în lumea nouă... Acolo, undeva în zarea infinitului îşi imaginau ei ţara binecuvîntată de Dumnezeu, cu munţi de aur şi rîuri de argint... La urma urmii, cine nu merge la America ? Nu merg bogaţii fiindcă au cu ce trăi acasă, iar săracii nu merg fiindcă n-au cu ce cumpăra bilet. Atunci dar cine merge, dacă nu asemenea sărîntoci, vînători de comori, aventurieri, dezmoşteniţi, amante, soţii ; cu un cuvînt, tot ce a trecut pe lîngă roata norocului, fără a se fi putut prinde vreo spiţă. Mai merg apoi de aceia, ca ţărani înglodaţi în datorii, negustori cu falimente, funcţionari izgoniţi din slujbe (cum era Covalschi însuşi), hoţi, ucigaşi şi scăpăraţi de-a vînturilor sorţi..." [33]. Tot în legătură cu bogăţiile mitologice ale

[29] Nunu (Indianapolis, Indiana) şi Călin (Cleveland, Ohio), *Blestemul românului*, în *America* (Cleveland), IX, 58 (19 VII 1914), p. 2.

[30] Julian Pecurar (Chicago, Illinois), culegător, *Frunzuliţă de dudău*, în *Românul* (Cleveland), III, 10 (6 III 1908), p. 6.

[31] Matei Gâlea din Turnu Roşu, Sibiu (Chicago Junction, Ohio), *Poezie despre călătorie*, în *Foaia poporului* (Cleveland), IV, 73 (11 IX 1915), p. 3—4.

[32] Laurian Seretan din Blaj, *Călătorul*, în *Românul* (Cleveland), II, 8 (16 II 1907), p. 6.

[33] Eliade Covalschi, *18 zile pe Atlantic*, în *Românul* (Cleveland), XIV, 164 (21 VII 1917), p. 2.

Americii, care au atras mulți emigranți, un dascăl ardelean, într-o pastă și într-un ton amintind de Bosch și Breughel sau de basmele și orațiile populare românești, scrie : „Foaie verde de sălcea, / Cînd eram în țara mea, / Ori de cine-am întrebat, / Toți așa s-au lăudat, / C-America-i țară bună, / Mulți voinici în ea s-adună, / Și America-i țară mare, / La mulți le dă de mîncare, / Gratis, nepoftind nimic, / Numai să fie voinic, / De mîncat și de dormit, / Și trăiește fericit / Că America-i loc bogat, / Și-are un tău ('lac') înconjurat / Cu lapte și cu păsat. / Cine-i flămînd cască gura / Și vîntură cu lingura. / Vinul pe pîraie curge, / Laptele singur se mulge, / Găinile pe sus zboară, / Fripte-n gură se coboară, / Porcii cei cu clisa grasă / De măgan ('liberi') umblă prin casă / Cu cuțitul în spinare / Ca să-și taie fiecare. / Iar cu bani bine-i plătit / Care mai mult a dormit. / Astfel am plecat și eu / Cu gîndul că n-a fi rău. / Cu-așa lucruri de-mplinit, / Mă voi simți fericit..." [34] ; iar alt autor continuă zugrăvirea acestui eden transoceanic : „Frunzuliță grîu mărunt, / Auzit-am auzit, / Auzit-am o minciună, / Că America-i țară bună, / Țară bună și bogată, / Și cu daruri încărcată, / Are bani în număr mare, / Lăcomește fiecare. / La urmă văzînd și eu / Că pornesc oameni mereu, / Pus-am gîndul de plecare, / Să mă duc în depărtare..." [35]. Un alt român scria din Chicago, cu mai puțin talent, dar cu aceeași amărăciune : „Frunzulița socului, / Drumul New-Iorcului / E bătut tot de voinici / Cete mari și cete mici, / Cari pleacă mereu d-aici / Din pămîntul durerii / Spre țara dolarului / Din apusul soarelui, / Acea de toți lăudată / De liberă și bogată. / ...Pe cititoare, cititori / Îi salut de mii de ori, / Din țara dolarilor / Și-a milionarilor" [36].

Episodul călătoriei, pe care îl vom urmări ceva mai îndeaproape pentru a exemplifica diversitatea și profunzimea acestor texte, cuprinde mai multe momente, a căror desfășurare dă iluzia unui sui-generis film documentar. Astfel, după despărțirea de cei dragi (sau plecarea unora fără să-și ceară iertare — cu adînci regrete ulterioare : „...Voi, feciori, cari-ți pleca / În drum spre America, / Vă rog ca să nu uitați, / Ziua bună vă luați, / Cu părinți, frați, vă iertați, / Și ca mine nu plecați, / C-am plecat pe înoptat, / Cu nimeni nu m-am iertat, / Numai cu a mea puicuță, / Cu socrii și șogoriță ('cumnată') / Și mai vreo doi din uliță. / ...Plecai singur, singurel, / Tot gîndind încetinel, / Cu haine negre și nouă, / Cu inima ruptă-n două..." [37]), urmează drumul cu tre-

[34] Ioan (Vasilie ?) Bădescu, *Foaie verde de sălcea*, în *Românul* (Cleveland), VII, 5 (29 I 1911), p. 7.

[35] Ioan Ghizeșan din Turnu Roșu (Sibiu), *Cîntecul românului (doine)*, în *Românul* (Cleveland), II, 6 (2 II 1907), p. 6.

[36] G. Mărgineanu (Chicago), *Cîntec din America*, în *Foaia ilustrată* (Budapesta), II, 31 (2/15 VIII 1909), p. 3.

[37] Tînărul Adam Rusu din Boroșineu, ajuns în Uniontown, Pennsylvania, *Suferințele unui român*, în *Românul din America* (New York), II, 26 (2 VII 1910), p. 5.

nul : „...Şi văzînd că n-am noroc, / Mă dusei la car de foc, / Şi trecui din ţară-n ţară, / La inimă foc şi pară..." [38] ; „...Cumpărai bilet de trin, / Şi plecai să mă-nstrein..." [39] ; „Frunzuliţă de mălin, / Şi mergeam cu trenul lin, / Iar prin uşi şi prin ferestri, / Vîntul ne spunea poveşti, / Despre ţara mare unde / Dorul nost' adînc pătrunde..." [40] ; „...Trenul pleacă şi se duce, / Şi se duce fluerînd, / Peste cîmpii alergînd, / Şi ducînd în zborul său / Jalea mea şi dorul meu !" [41]. Un asemenea poet descrie, ca într-un fel de jurnal, şi într-o versificaţie contaminată de cea cultă, drumul cu căruţa şi cu trenul pînă la „naie" (navă) ; „...Duminecă 30 iulie de drum eu m-am pregătit, / Iară luni de către ziuă, pe-un căruţiu am şi pornit. / Greu de pătruns de întristare şi cu inimă amară, / Am ajuns eu, plîns şi jale, pînă-n Făgăraş la gară ! / Cîn' fu ceasul trei jumate, s-au pus trenul în mişcare, / Spre prima direcţiune, spre Sibiu, oraş mai mare. / Iar cînd se depărtă trenul, cu al său zbor nebun, turbat, / Îmi veni un dor şi-o jale, pentru toate ce le-am lăsat, / Dor de mamă, tată, rude, prieteni, şi un frate Achim, / Greu durerea mă cuprinse ! Mă vedeam de tot străin ! / Aşa adîncit în gînduri, trenul zbura prin cîmpii, / Şi în timp de vreo trei ore, ajunserăm în Sibii. / Din Sibii am schimbat trenul, şi-am pornit către Fiume [42], / Pe unde nu mai văzurăm decît numai ungurime / Pe la gări, pe unde trenul se oprea vreun minut, / Nu găseam nici pic de apă sau altceva de băut. / De-ntrebai vreo persoană, unde-i apă sau vreun puţ ? / Îţi spuneau pe ungureşte „Nem tudom : Magyar nem tietz ?" / Iar dacă din întîmplare se zărea vreo fîntînă, / Alergau toţi ca nebunii cum alerg cînii la stînă ! / De băut ? Nici că e vorbă, nu-nghiţeam nici de gustare, / C-auzeam zbierînd maşina, şi vedeai trenu-n mişcare ! / Şi aşa cu chiu cu jale şi de sete rău pătruns, / După un timp de două zile în Fiume am ajuns. / Năvălind cu toţi grămadă, din vagoane jos ne-am dat, / Cînd deodată, minune ! Un agent ne-a întrebat, / Unghie merge voi, măi baci, merge la America ? / Iară noi cu toţi de-odată-i răspunserăm că da ! / ...După aceea şepte zile am avut a aştepta / Pînă să sosească naia, ca din nou iar a pleca..." [43].

---

[38] George Zoica, *Cîntarea Americei*, *Românul din America* (New York), II, 34 (20 VIII 1910), p. 5.

[39] Aron Olariu, *Călătoria la Merica* (sic), în *Românul* (Cleveland), IV, 2 (9 I 1909), p. 6.

[40] Damian Olimpie, culegător (Chester, Montana), *De ale noastre*, în *Românul* (Cleveland), III, 23 (6 VI 1908), p. 6.

[41] Ioan Radu (Sanmartin) (Madison, Illinois), *Călătoria : Doine*, în *Românul* (Cleveland), I, 49 (2 XII 1906), p. 2.

[42] Se pare că românii transilvăneni erau obligaţi de lege să plece pînă în 1904 prin Fiume, portul oficial al emigrării. Redactorul unei reviste din Budapesta, care, ca multe altele, încerca să descurajeze emigrarea pentru motive economice, scria : ...„Drumul pentru emigranţi s-a hotărît să fie... din Fiume. ...Statul nu primeşte garanţe faţă de pagubele iscate pe alt drum... Drumul de la Fiume e mai scurt şi emigrantul acolo e înţeles în limba sa de toţi" (Popa Coresi, *Către emigranţi*, în *Poporul* (Budapesta), XI (1904), p. 337—340).

[43] Gherosim Bontea din Gura Văii, Recea (Braşov) şi Bridgeport, Ohio, *Pentru bani !*, în *Românul* (Cleveland), I, 43 (21 X 1906), p. 4.

A se observa, printre naivitățile firești, autenticitatea și simțul detaliilor care caracterizează multe asemenea texte, al căror farmec sporește și prin pulberea timpului așternută peste ele. Este o împrejurare ce le multiplică semnificațiile.

Alți „poeți" eludează etapele ajungerii în lumea nouă : „...Foaie verde de mohor, / Tot pe trin și pe vapor / Am venit pîn' la Newior..." [44]. Alt autor ar fi vrut ca drumul să fie mai scurt : „...Eu gîndeam că-i numa-așa / Să mergi la America, / Treci tri dealuri și-o vălcea, / Și-o apă peste un pod / Și-i America de Nord ! / Altcum fu, dragii mei frați, / Vi-o spun, iacă ascultați : ...M-am pus pe accelerat, / Care mergea ca turbat ! / Pleacă trenul fluerînd / Ca un taur, ce-i mugind, / Și cu un clopot în spinare, / Și mergea trăgîndu-l tare !..." [45]. Se pare că mai mulți emigranți au fost păcăliți de agenți corupți care le-au furat banii de drum și i-au expediat cu trenuri ce mergeau spre locul lor de plecare, spre casă. Dar nu toți din ei au rămas descurajați, ci au pornit a doua oară spre America [46]. Prima vedere, din tren, a mării provoca o mare spaimă acestor oameni ai muntelui și cîmpiei : „...A patra zi dimineață, / Mă uitai, Doamne, cu greață, / Pe-o fereastră spre sfințit, / Și-o apă mare am zărit. / Inima-n mine zvîcnea, / Părul-n cap se ridica..." [47]. Unii români au fost întîmpinați în Germania de agenți de „năi" : „...Pîn' la Leipzich am ajuns, / Iar aici ne-a așteptat / Un agent frumos și nalt / Și către noi el zicea / Să mem (sic !, această formă verbală este des folosită de autorul piesei) după el așa / În șir frumos doi cu doi, / Așa ca niște eroi..." [48]. În mod obișnuit, emigranții așteptau un timp pînă să li se elibereze hîrtiile de drum („șifcărți"), trecînd prin cele mai diverse experiențe sau auzind lucruri nemaipomenite pentru mentalitatea lor : „...Acolo opt zile am stat, / La un han ce l-am aflat, /

---

[44] Severin Bologa din Șelimber și Simion Pampu din Sasabuz, aflați în Ohio, *Versul înstrăinatului la America*, în *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), LXVI, 49 (2/15 III 1903), p. 7.

[45] Gavril Ciotlos (Ashtabula, Ohio), *Vers american*, în *Foaia interesantă* (Orăștie), VII, 16 (5/18 IV 1912), p. 65—66.

[46] O relatare a lui N. Suciu ilustrează, la modul tragicomic, situația respectivă, împinsă la limită : *Din pățaniile emigranților*, în *Foaia poporului* (Sibiu), XI, 15 (6/19 IV 1903), p. 171 : „Sașii încă pățesc multe pînă aici... În anul 1901 au plecat din Richișdorf trei sași... Cînd au fost în Cața, i-au întrebat gendarmii că unde merg. Ei au spus drept «la America». Atunci gendarmii n-au zis nimic decît le-au luat banii și i-au suit în trenul care vine înapoi și i-au dat în grija conducătorului. Sașii credeau că merg la Bremen, dar cînd ajunge trenul în Mediaș conducătorul îi dă jos noaptea la 3 ore. După ce ies din gară, unul zice către ceilalți : «Hire, des Stat kit mir venich băcunt fur» (Auzi, acest oraș îmi vine o țîră cunoscut). Această istorie însă mi-a spus-o unul din cei trei, care a venit apoi a doua oară și astăzi este în Youngstown, Ohio."

[47] Ioan (Vasilie ?) Bădescu, *Foaie verde de sălcea*, în *Românul* (Cleveland), VII, 5 (29 I 1911), p. 7.

[48] Tînărul Adam Rusu din Borosineu, ajuns în Uniontown, Pennsylvania, *Suferințele unui român (urmare)*, în *Românul din America* (New York), II, 27 (9 VII 1910), p. 9.

Crîşmăriţa nu voia, / Ci ne toarnă la minciuni, / Mai făcîndu-ne nebuni : / «Am, zău, vin de nouă ţări, / Bun numai pentru muieri, / Vin din vie franţuzească, / Pentru partea femeească, / Căci copii să nu mai nască.» / De ştia şi maica mea, / Putea, zău, să bea şi ea, / Căci astfel scăpam şi eu / De biciul lui Dumnezeu..." [49]. Unii emigranţi au fost supuşi, înainte să plece pe ocean, unui control medical (în Germania) ce le părea (sau era) umilitor şi foarte dur : „...Doftorul e cîne mare, / Ne-a întors ochii prea tare..." [50].

[49] Alecse Ciolănel (Crystal City, Missouri), *Călătoria la America*, în *Românul* (Cleveland), II, 11 (9 III 1907), p. 6.

[50] Zaharie Dăngulea din Ernea, Tîrnava Mică şi Terre Haute, Indiana, *Călătoria mea scrisă în poezie*, în *Foaia poporului* (Cleveland), IV, 64 (11 VIII 1915), p. 3—4.

Jocul didactic — mijloc de consolidare a cunoștințelor, de formare și dezvoltare a priceperilor și deprinderilor de exprimare corectă

EUGEN NECHILCIUC

a. Jocul didactic — metodă activă de învățămînt

Astăzi, pedagogia modernă [1] consideră *jocul didactic* o metodă activă de învățămînt, cu mare eficiență în procesul instructiv-educativ. „Învățarea care implică jocul devine plăcută și atrăgătoare. De aceea o motivație intrinsecă de mare valoare a învățării se realizează prin joc. Iată motivul principal pentru care, în anumite faze ale învățării și ale dezvoltării copilului, procesul de instruire e necesar să se desfășoare prin joc" [2]. De aceea el se folosește cu succes în toate treptele învățămîntului contemporan.

Jocul didactic este o activitate cognitivă care asigură o asimilare activă și conștientă a noțiunilor, categoriilor, regulilor [3]; „el desemnează o activitate ludică propriu-zisă, fizică sau mintală, spontană și urmărită prin ea însăși, fără utilitate imediată, generatoare de distracție, de plăcere și de reconfortare" [4]. Jocul, „ca una dintre cele mai caracteristice

---

[1] Al. Găvenea, în *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 235, menționează: „Mult timp s-a considerat că jocul este o activitate minoră, proprie numai vîrstei copilului preșcolar. Deși a fost folosit ca metodă educativă în grădinițele de copii, nu i s-a acordat o importanță prea mare, fiind socotit mai mult ca un mijloc de divertisment, o activitate mai puțin «serioasă» pentru celelalte vîrste".

[2] Cf. Al. Găvenea, *op. cit.*, p. 235. La pagina 237 însă, autorul adaugă: „Desigur, are și momente mai puțin plăcute, cînd elevii vor trebui să lucreze și dintr-o anumită obligație exterioară sau interioară, cînd nu va fi vorba de joc; dar o educație din care jocul este exclus devine o activitate ternă, cenușie și cu un slab randament".

[3] G. Beldescu, în *Ortografia în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 70, specifică: „În același cadru, exercițiul poate fi folosit cu caracter de competiție, de întrecere (între grupuri, între elevi). Criteriile de întrecere sînt numărul de puncte obținute sau și timpul de rezolvare. Folosit cu inteligență, exercițiul poate deveni astfel deosebit de emulativ. Ori de cîte ori educatorii au reușit să dea aspect de joc inițierii în ortografie, s-a observat că elevii au manifestat interes sau chiar pasiune pentru o ocupație reputată ca o corvoadă".

[4] Cf. Ioan Cerghit, *Metode de învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976, p. 165.

activități ale copilului, în varietatea formelor lui, e astăzi tot mai valorificat din punct de vedere pedagogic, în intenția de a imprima un caracter mai viu și mai atrăgător activităților școlare în care acesta tinde să fie integrat“ [5].

În același timp, jocul didactic este și un important mijloc de educație intelectuală, dezvoltîndu-le copiilor capacitățile creatoare ; „organizat și condus cu pricepere, jocul ajută la construirea unor structuri mintale, la dezvoltarea unei motivații superioare. Prin elementul său de divertisment, mai pronunțat sau mai discret, jocul este agreat de copii și poate fi aplicat la multe obiecte de învățămînt“ [6].

Pentru consolidarea cunoștințelor de limbă română, în vederea formării și dezvoltării priceperilor și deprinderilor de exprimare corectă, am conceput și introdus în structura lecțiilor diverse jocuri, urmărind ca acțiunea de joc să fie subordonată instrucției, educației. Dintre elementele de joc am reținut doar situația competitivă și pe cea conflictuală, neglijîndu-le pe celelalte. Ele abordau probleme de lexic, fonetică și gramatică, urmărind cu precădere dezvoltarea vorbirii elevilor, formarea deprinderilor ortografice.

Avîndu-se în vedere că eficiența jocurilor didactice depinde de rezolvarea corectă a sarcinilor instructiv-educative implicate, elevii nu trebuie lăsați să le desfășoare la întîmplare, transformîndu-le în activități inutile [7], care le răpesc timpul și le consumă energia. Trebuie urmăriți cum rezolvă sarcinile jocurilor, trebuie să fie ajutați ori de cîte ori este nevoie să le înțeleagă și chiar să le soluționeze corect.

Nu este de neglijat nici felul cum sînt asigurate materialele necesare înțelegerii cît mai depline a jocurilor și a asimilării trainice a cunoștințelor, cum ar fi : planșe, cartonașe, plicuri, diverse figuri, discuri, benzi de magnetofon etc. Operarea cu asemenea materiale este atractivă, dinamizează clasa și, în același timp, ușurează trecerea de la particular la general.

Evidența și aprecierea rezultatelor sînt probleme care nu trebuie uitate ; fie că folosim tabla sau fișele speciale, se va lucra cu operativitate și corectitudine pentru a nu diminua din frumusețea jocului ori din importanța problemei instructiv-educative urmărite.

În încheiere, menționăm o condiție esențială : utilizarea moderată a jocurilor didactice ; folosirea abundentă este dăunătoare, ducînd la artificialitate, la transformarea procesului de instrucție și educație în joc.

---

[5] *Ibidem.*

[6] Cf. Georgeta Munteanu, *Jocul didactic, mijloc de consolidare și apreciere a deprinderilor de ortografie*, în *Revista de pedagogie*, nr. 1, 1977, p. 30.

[7] Jean Chateau, *Copilul și jocul* (Traducere de Dan Răutu, București, E.D.P., f.a.), p. 198, specifică : „Cine spune joc spune totodată efort și libertate și o educație prin joc trebuie să fie o sursă atît de efort fizic, cît și de bucurie morală. Tocmai această plăcere morală trebuie s-o transpunem în educația noastră dacă vrem ca ea să copieze activitatea spontană a jocului. În acest scop, trebuie să-i propunem copilului obstacole pe care să le învingă. În lipsa unor asemenea obstacole educația își va pierde întreaga savoare și nu va fi decît o hrană searbădă și indigestă“.

„Să ne ferim însă a menține, prin folosirea excesivă a jocului, un infantilism care nu trebuie să mai existe", conchide Jean Chateau [8].

În final, considerăm că jocul didactic facilitează asimilarea, fixarea și consolidarea cunoștințelor teoretice, contribuie la formarea și dezvoltarea priceperilor și deprinderilor de exprimare corectă [9], iar datorită caracterului său formativ influențează dezvoltarea personalității elevului, fiind un important mijloc de educație intelectuală.

b. Descrierea cîtorva jocuri folosite la lecțiile de limba română

1. Jocul *„Răspunde la întrebare!"* urmărește consolidarea cunoștințelor de gramatică, formarea și dezvoltarea unor deprinderi ortografice și activizarea vocabularului elevilor. Constă în formularea unor răspunsuri la diferite întrebări, incluzîndu-se în ele obligatoriu anumite cuvinte. Se completează două serii de bilețele : primele vor cuprinde întrebări, iar celelalte diferite cuvinte (substantive care se termină la plural în *-ii*, forme conjuncte ale *pronumelui personal* și ale verbului *„a fi"* etc.) ce vor trebui incluse în propozițiile formulate ca răspunsuri la întrebări. Bilețelele se împăturesc și se așază în două teancuri pe catedră. Clasa se împarte în două grupe, iar punctele vor fi notate pe tablă. Grupele răspund alternativ astfel : la catedră vine un elev, ia cîte un bilet din fiecare grămadă, citind cu glas tare întrebarea și cuvîntul care va fi introdus. Răspunsul trebuie astfel formulat, încît să includă și cuvîntul scris pe celălalt bilețel, chiar dacă aparent nu are nici o legătură cu întrebarea. Dacă pe primul bilețel scrie : *Ai fost în excursie?*, iar pe al doilea *mi-*, răspunsul poate fi : *„Am fost în excursie la Suceava și mi-au rămas întipărite în minte ruinele cetății domnești"*. Pentru răspunsurile corecte s-au acordat puncte ce au fost notate pe tablă în dreptul grupei din care făcea parte elevul, declarîndu-se cîștigătoare grupa care a obținut cel mai mare punctaj.

2. Jocul *„Caută-i perechea!"* urmărește consolidarea cunoștințelor din domeniul vocabularului, dezvoltarea și nuanțarea vorbirii elevilor. Se desfășoară pe grupe. Copiii, alternativ, vin la catedră și iau bilețele pe care sînt scrise *paronime, antonime,* cărora trebuie să le caute perechile și să le introducă corect în diferite contexte. Pentru fiecare răspuns bun se acordă un punct. Pe bilețele pot fi trecute cuvinte ca : *ordinal, familiar, solitar, corectare, complement, pronume, prepoziție, original, temporal, erupe, arbitrar, literar ; prieten, lumină, sinteză, adevăr, pace, stimă etc.* Dacă un elev ar avea scris pe bilețel cuvîntul *originar*, poate răspunde astfel : *„Ion Creangă este un scriitor original"*.

[8] Jean Chateau, *op. cit.*, p. 215.

[9] Georgeta Munteanu, *loc. cit.*, menționează : „Obiectivul principal al aplicării jocului didactic în învățarea ortografiei, și în special în formarea deprinderilor ortografice, a fost de a încerca să se realizeze cu mai mult succes ceea ce prin mijloace obișnuite, tradiționale, nu s-a obținut, și anume să se mărească productivitatea procesului de învățare a limbii române, potrivit cerințelor actuale".

Grupa care obține un număr mai mare de puncte este considerată cîștigătoare.

3. Prin jocul „*Cum se formează?*“ se consolidează cunoștințele elevilor despre substantiv, li se formează priceperi și deprinderi ortografice, dezvoltîndu-li-se gîndirea asociativă și memoria. Sarcina didactică constă din formarea unor *substantive compuse* (comune și proprii), pornindu-se de la unele cuvinte simple, și scrierea lor. Profesorul scrie pe tablă cuvîntul *unt* (pot fi folosite : *leu, floare, curte, viță, piatră, voință, făcător, zi, lung, bătrîn, bine, aramă, rău, nord, sud, verde, meritat, venit, gară, baie, lac, rîmnic, viteaz, bun, radio* etc.). Un elev din prima grupă va trebui să spună substantivul compus în a cărui alcătuire intră și *unt*, să-l scrie la tablă și să explice situația de ortografie creată. După interogarea tuturor elevilor se face punctajul, stabilindu-se grupa cîștigătoare.

4. Jocul „*Cutiuța cu surprize*“ urmărește să-i deprindă pe elevi cu folosirea corectă a timpurilor verbului sau cu formarea gradelor de comparație ale adjectivelor și adverbelor. Într-o cutiuță sînt cartonașe pe care sînt scrise diferite *verbe (adjective, adverbe)*, iar în alta cartonașe pe care sînt trecute *moduri* și *timpuri* ale verbului, *grade de comparație*. Elevii vin la masă, scot un cartonaș din prima cutie *(verbe, adjective, adverbe)*, apoi din cealaltă *(moduri* și *timpuri* ale verbului, *grade de comparație)*, avînd ca sarcină să alcătuiască contexte în care să introducă *verbele (adjectivele, adverbele)* la *modurile* și *timpurile (gradele de comparație)* indicate. Este declarată cîștigătoare grupa care obține cel mai mare punctaj.

5. Jocul „*Formează diminutivele*“ are ca scop obișnuirea elevilor cu tehnica derivării cu sufixe diminutivale. Este individual. Elevii primesc fișe pe care sînt trecute cuvinte, în dreptul cărora trebuie să treacă unul sau mai multe diminutive. Pentru fiecare formă corectă se acordă un punct, cîștigător fiind copilul care a format corect mai multe diminutive. Iată o astfel de fișă :

Cuvîntul de bază	Diminutivele formate	Cuvîntul de bază	Diminutivele formate
car		labă	
carte		clopot	
masă		țară	
șorț		șoarece	
ureche		porumb	
casă		placă	

6. *„Jocul silabelor"* se desfăşoară individual : contribuie la formarea deprinderii de a despărţi corect în silabe. Elevii primesc fişe pe care sînt trecute cuvinte formate din două silabe, avînd ca sarcină să formeze cu ultima silabă a fiecărui cuvînt noi cuvinte bisilabice, pînă cînd acest lucru nu mai e posibil. Este declarat cîştigător elevul care a format cele mai multe cuvinte. Ex. : *sapa, pana, nada, data, tata, tare, rece, cere, redă* etc.

7. *„Jocul diftongilor (triftongilor)"* urmăreşte consolidarea cunoştinţelor de fonetică, formarea şi dezvoltarea deprinderilor de exprimare corectă. Se desfăşoară pe echipe. Alternativ, elevii vin la catedră, iau biletele pe care sînt trecuţi diftongi şi triftongi, avînd ca sarcină să alcătuiască cuvinte şi să le introducă în diferite propoziţii. Este declarată cîştigătoare grupa care a acumulat mai multe puncte.

Pentru formarea şi dezvoltarea priceperilor şi deprinderilor de exprimare corectă scrisă şi orală, cu mult succes am folosit jocurile : *„Săgeţile pluralului"*, *„Labirintul ortografic"*, *„Columna ortografică"* şi *„Loto-ortografic"* [10].

Am prezentat cîteva dintre jocurile didactice pe care le-am folosit în structura lecţiilor de limbă română, realizînd o perfectă îmbinare între activitatea de învăţare, de dobîndire a cunoştinţelor şi joc ; eficienţa lor depinde însă şi de felul cum profesorul asigură o concordanţă între tema jocului şi materialul didactic existent, de felul cum îndrumează elevii, cum formulează întrebările şi cum apreciază rezultatele finale.

Jucîndu-se, copilul învaţă cu mai multă plăcere, este mai interesat de activitatea pe care o desfăşoară, devine mai activ, mai curajos, are mai multă încredere în forţele proprii [11], dînd dovadă de mai multă sîrguinţă şi rapiditate în formularea răspunsurilor. În felul acesta, jocurile didactice activează întregul colectiv, le dezvoltă copiilor spiritul de echipă, de ajutor reciproc, pregătindu-i pentru viitoarele activităţi sociale.

[10] Pentru aceste jocuri vezi Georgeta Munteanu, *art. cit.*

[11] Georgeta Munteanu, în articolul citat, menţionează : „Contribuţia *jocului didactic* poate fi apreciată din două unghiuri de vedere : calitatea cea mai evidentă o constituie activizarea, intensificarea activităţii de învăţare a elevului. Solicitat şi antrenat să lucreze independent pe baza jocului ortografic, îi creşte independenţa şi responsabilitatea în muncă. Datorită construcţiei jocului ortografic şi principiilor pe baza cărora a fost elaborat, se stimulează dezvoltarea capacităţilor intelectuale".

Pentru un dicționar de dificultăți ale românei fundamentale

DOMNIȚA ALEXANDRU

Unul dintre imperativele stringente ale învățării limbii române ca limbă străină este acela de „a preda în așa fel, încît, într-un timp cît mai scurt, categorii cît mai diverse de cursanți să ajungă să comunice în mod firesc cu vorbitorii nativi ai limbii pe care au studiat-o“ [1]. Realizarea acestui deziderat a dus, printre altele, și la elaborarea conceptului de *română fundamentală* [2], care acoperă aspecte lexico-semantice și gramaticale, selectate potrivit unor criterii obiective din ansamblul limbii noastre. Se urmărește ca, pe această cale, să se introducă în procesul de predare un număr restrîns de elemente lingvistice, considerat strict necesar pentru ca acela care și le însușește să poată participa efectiv la actele de comunicare. Trebuie, însă, precizat că selecția amintită are drept scop să asigure, într-o primă etapă, o cantitate minimă de informații despre structura limbii române, nu însă și elemente lipsite de dificultăți pentru cei care învață româna. Dimpotrivă, fiind vorba despre cuvinte și forme cu mare frecvență și, prin urmare, adeseori din fondul vechi, este de presupus că însușirea lor și mai cu seamă utilizarea lor curentă ridică probleme studenților străini. Semnalarea acestor elemente dificile și prezentarea unor modele de utilizare corectă [3] impun includerea lor într-un *Dicționar de dificultăți ale românei fundamentale.*

Elaborarea unui asemenea dicționar presupune parcurgerea mai multor etape pregătitoare. Socotim că prima dintre acestea constă în

---

[1] Valeria Guțu Romalo, *Metodologii în predarea limbii române ca limbă străină*, în *Limba română*, XXVIII, 1979, nr. 5, p. 527.

[2] După modelul lui *Basic English*, *le français fondamental* etc. Pentru română, pot fi amintite aici următoarele lucrări: Maria Iliescu, Valeria Neagu, Carmen Nedelcu, Gabriela Scurtu, *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini*, București, Editura didactică și pedagogică, 1981; Ioan Baciu, *Précis de grammaire roumaine*, Lyon, L'Hermes, 1978 etc. Cf. și Domnița Alexandru, *Româna fundamentală — o problemă de actualitate*, în *Aspecte metodologice ale predării limbii române la anul pregătitor*. Coordonator Vasile Șerban, Timișoara, 1977, p. 1—9; idem, *Aspecte metodologice ale gramaticii fundamentale (cu referire specială la verb)*, în *Limbă și literatură*, 1978, vol. II, p. 277—280.

[3] Asemenea dicționare au fost elaborate la noi, dar pentru alte limbi: Ileana Scipione, *Dicționar de dificultăți ale limbii spaniole*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979; Mihai Ștefănescu, *Dicționar de dificultăți ale lexicului limbii franceze*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980; Marcel Saraș, *Dicționar de dificultăți gramaticale ale limbii franceze*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980.

supunerea cuvintelor din vocabularul fundamental al unei limbi unor teste de diagnosticare[4], în vederea identificării punctelor de apariție a erorilor ; firește că în aceste teste nu vor fi cuprinse toate cuvintele din vocabularul fundamental, ci doar acelea susceptibile de a genera erori. În cazul de față, ceea ce are importanță nu este eroarea în sine, ci faptul că ea poate fi interpretată drept indiciu al unei dificultăți. Următoarea etapă este reprezentată de analiza erorilor detectate cu ajutorul diverselor probe experimentale, analiză al cărei mecanism a fost amănunțit descris de Tatiana Slama-Cazacu[5]. Pentru scopul urmărit aici, prezintă o importanță deosebită realizarea sistemului ierarhic de erori și stabilirea cauzei care a determinat apariția erorii ; în urma efectuării acestor operații, se poate trece la etapa a treia, și anume la întocmirea listei de cuvinte care vor intra în dicționar. Vor aparține acestei liste, pe de o parte, cuvintele în a căror utilizare studenții întîmpină *în mod curent* dificultăți și, pe de alta, cuvintele care determină apariția erorilor *retroactive*[6] sau *intrastructurale*[7]. Luarea acestei categorii de erori drept criteriu de selecție este determinată de faptul că dicționarul trebuie să cuprindă dificultățile *inerente* limbii române, așadar comune *tuturor* celor care și-o însușesc, *indiferent* de limba-bază. Erorile retroactive sînt determinate, așa cum s-a dovedit, de tendința de regularizare (deci de influența stocului individual, acumulat în lexicul fundamental), care se manifestă în mod inevitabil în procesul de însușire a unei limbi[8] ; ele sînt mai ales morfologice (de exemplu : *eu anunțez* pentru *eu anunț)* și lexicale (dintre care multe bazate pe paronimie : *grădină* în loc de *grindină).* Mai pot fi luate în considerare și erorile *mixte*[9] și care se explică, deo-

[4] Cf. Libuše Bubenikova, *Diágnostická hodnota jazykových testu,* în *Cizi jazyky ve škole,* Praha, XIX, 1975/1976, nr. 7 (în *Predarea limbilor străine,* vol. 7, 1978, p. 9—16), și Jean Claude Mothe, *Faut-il supprimer les examens ?,* în *Le français dans le monde,* nr. 135, Février-Mars, 1978, p. 14.

[5] *Corpusuri de achiziție, corpusuri aberante și sisteme ierarhice de erori în diverse situații contrastive,* în *Studii și cercetări lingvistice,* XXV, 1973, nr. 2, p. 155 ; idem, *The Psycholinguistic Approach in the Romanian-English Contrastive Analysis Project,* I. Bucarest, 1975 ; S. Pit Corder, *Dialectes idiosyncrasiques et l'analyse d'erreurs,* în *Langages,* 57, Mars 1980, p. 17—28 , Clive Perdue, *L'analyse des erreurs : un bilan pratique,* în *Langages,* 57, Mars 1980, p. 87—94.

[6] Opuse celor proactive în terminologia lui Ch. P. Bouton, *Les mécanismes d'aquisition du français langue étrangère chez l'adulte,* Paris, Klincksieck, 1969.

[7] Pe care G. Nickel, *Grundsätzliches zur Fehleranalyse,* în *Beiträge zu den Sommerkursen,* München, 1970, p. 103, le deosebește de erorile interstructurale.

[8] Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Regularizarea : una dintre universaliile însușirii limbii de către copii și adulți,* în *Învățarea limbii.* Sub redacția Tatiana Slama-Cazacu, București, 1973, p. 51, in extenso : *idem, La régularisation ; l'un des universaux de l'apprentissage de la langue,* în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* 1973, XXV, 2, p. 155—169. Cf. și Gheorghe Doca, *Analyse psycholinguistique des erreurs faites lors de l'apprentissage d'une langue étrangère,* București — Paris, 1981.

[9] Cf. și Domnița Alexandru, *Analiza unor erori frecvente de sintaxă și de lexic în învățarea limbi române de către vorbitori cu altă limbă maternă,* în *Limbă și literatură,* 1980, vol. III, p. 484—488, unde se dau și alte exemple pentru aceste categorii de erori.

potrivă, prin acțiunea analogiei, a regularizării și prin interferențe din limba-bază în limba-țintă.

Dicționarul de dificultăți poate să fie alcătuit din *două părți distincte*. Prima ar urma să cuprindă cuvintele selectate potrivit criteriilor menționate anterior, în succesiune alfabetică și însoțite de comentarii în legătură cu diversele categorii de dificultăți pe care le prezintă fiecare. Este de la sine înțeles că felul și gradul dificultăților diferă de la cuvînt la cuvînt [10]. Pentru a se asigura unitatea dicționarului, e de dorit ca fiecare dintre articole să prezinte aceeași structură, adică să se refere atît la aspectul *gramatical*, cît și la cel *lexical* (inclusiv *semantic*), chiar dacă ponderea acestora nu este întotdeauna aceeași [11].

De exemplu, în cazul unui cuvînt cum este *mamă*, comentariul gramatical poate avea în vedere îndeosebi apartenența sa la genul personal, cu consecințe gramaticale specifice : obiectul direct în construcția *p e* + acuzativ, anticipat *(Am văzut-o p e m a m a în magazin)* sau reluat *(p e m a m a am așteptat-o la gară)*. Din același punct de vedere mai trebuie amintită și construcția *l a* + acuzativul în locul dativului *(Te-am spus l a m a m a)*, specifică vorbirii familiare [12]. Comentariul lexico-semantic va menționa apartenența cuvîntului la paradigma termenilor care denumesc grade de rudenie *(copil, fiu, bunic, tată* etc.), va releva marele număr de diminutive obținute de la cuvîntul respectiv (*mămică, mămicuță* etc.), explicabil prin afectivitatea puternică pe care o presupune, va sublinia totodată că adjectivul corespunzător este neologic *(matern*, cu derivatul *maternitate)* și va indica participarea cuvîntului la expresii și locuțiuni : *vai de mama mea* „vai de mine", *de mama focului* „grozav, strașnic", la sintagmele *mamă mare* „bunică", *mamă soacră „soacră" etc.*

În cazul exemplului anterior, s-a putut constata o relativă independență a nivelelor gramatical și lexico-semantic ; lucrurile se prezintă însă cu totul altfel în numeroase alte situații. Dintre acestea ne vom opri, pentru ilustrare, la adjectivul *viu* (sg. f. *vie*, pl. m. și f. *vii*). De data aceasta, trebuie să se pornească de la caracterul polisemantic al cuvîntului, primul său sens fiind „care se află în viață, care trăiește", iar cel de-al doilea „puternic, intens". Distincția se dovedește utilă, căci adjectivul respectiv comportă grade de comparație numai cînd este folosit cu sensul din urmă ; de asemenea, el intră în relație de antonimie (cu *mort, inanimat*) prin primul sens, iar prin cel de-al doilea în re-

[10] Ne situăm, astfel, pe poziția exprimată de Adolphe V. Thomas în introducerea la *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1971, p. X : „Fiecare cuvînt nu este tratat, evident, decît în funcție de dificultatea pe care o prezintă".

[11] Jean Dubois et al., *Dictionnaire du français langue étrangère. Niveau 1*, Paris, Larousse, 1978, VIII, și-au conceput într-un mod analog structura articolelor, în cadrul căreia delimitează o parte dedicată *comentariilor* (gramatical, semantic și lexical).

[12] Cf. și Domnița Alexandru, *Elemente ale limbii române vorbite în predarea ei studenților străini*, în *Analele Universității din Timișoara. Științe filologice*, XVII, 1979, p. 191—192.

lații de sinonimie cu *intens, puternic, strălucitor* etc. și de antonimie cu *slab, palid, șters* etc. Aceeași constatare se poate face și în legătură cu aspectul lexical : cu primul sens, adjectivul dă naștere derivatului *a învia*, iar cu cel de-al doilea lui *vioi*. Tot aici se poate menționa participarea lui *viu* cu primul sens la locuțiuni și expresii : *de viu* „fiind încă în viață" *(Îngropat de viu), prin viu grai* „oral" *(M-a informat prin viu grai), viu sau mort* „în orice stare s-ar afla" *(Să vină aici viu sau mort)* etc. Ilustrînd caracterul de sistem al limbii, interdependența compartimentelor ei, acest exemplu relevă, totodată, importanța deosebită care trebuie acordată aspectului semantic atît în elaborarea *Dicționarului de dificultăți*, cît și în predarea limbii române.

Partea a doua a dicționarului, mult mai redusă ca dimensiuni, urmează să cuprindă sistematizarea tuturor dificultăților gramaticale înregistrate în prima parte (dificultăți ale diferitelor clase morfologice și ale categoriilor acestora, precum și dificultăți ale diverselor tipuri de construcții etc.). În felul acesta, ultima parte a dicționarului va oferi studenților posibilitatea de a-și forma o viziune de ansamblu asupra dificultăților fundamentale ale românei, cu efecte salutare în procesul însușirii ei corecte și rapide.

Desigur că realizarea concretă a *Dicționarului de dificultăți ale românei fundamentale* prezintă o serie de greutăți, cum ar fi aceea a găsirii unor criterii obiective de selectare a cuvintelor (operație complicată dacă se ține seama de faptul că nu există încă un consens general asupra componenței vocabularului fundamental), stabilirea valorii de generalitate a dificultății, a necesității de a opera, mai ales pentru domeniile semantic și lexical, cu o serie de cuvinte din afara vocabularului fundamental etc.[13]. În articolul de față, ne-am propus numai să evidențiem oportunitatea alcătuirii unui asemenea dicționar și să sugerăm principalele căi de urmat pentru atingerea acestui scop.

[13] Dificultate rezolvată de Jean Dubois et al., *op. cit.*, prin introducerea lor într-un vocabular complementar.

Folclorul literar în manualele şcolare

DUMITRU STANCIU

Importanţa manualelor şcolare în procesul instruirii şi educării tinerei generaţii a fost subliniată de repetate ori şi e firesc să fie aşa, deoarece învăţămîntul românesc trece prin profunde transformări. Faţă de cerinţele unui învăţămînt modern, manualele trebuie să fie alcătuite în aşa fel, încît să devină un factor activ de educaţie ştiinţifică şi patriotică [1]. Dar pe lîngă manual se cere îmbunătăţită şi metodologia predării şi documentării de către profesor. În acest context socotim necesar să înscriem discuţia asupra reprezentării şi predării folclorului literar în şcoala noastră.

Înainte de a se trece la probleme mai speciale, este necesar să se discute cum este distribuit folclorul literar în manualele şcolare, de la clasa a V-a la clasa a IX-a inclusiv. Sub raport cantitativ, situaţia se prezintă în descreştere, de la 20% la clasa a V-a la 5,5% pentru clasa a IX-a din orele de lectură literară. După opinia noastră, situaţia de mai sus se prezintă satisfăcător din punct de vedere cantitativ. Despre celelalte probleme vom discuta mai departe.

Clasa a V-a. Programa analitică prevede 10 ore pentru folclor literar propriu-zis şi încă 5 ore pentru lecturi cu profil folcloric. În ordine, acestea încep cu snoava *Păcală avocat,* urmează *Puguşorul,* basmul *Tinereţe fără bătrîneţe...,* povestea cu tîlc *Vulpea firoscoasă, ghicitori, strigături, proverbe şi zicători.* Sînt, cu alte cuvinte, în majoritate speciile care au acţiune. Autorii au intuit şi au ales în mod fericit speciile narative, pentru că acestea sînt mai antrenante şi se pot fixa cu mai puţin efort. Acţiunea e o totalitate prezentată în detaliile ei structurale, adică elemente participative la acţiune (eroi) şi relaţiile dintre ele. Se ştie că aceste relaţii pot fi conflictuale şi neconflictuale. Relaţiile conflictuale sînt generatoare ale dinamicii subiectului, iar relaţiile participative sînt cele care fac să încline balanţa într-o parte sau alta în soluţionarea conflictului şi rezolvarea întregii probleme — binele. Schema unui basm a fost cercetată cu multă rigoare de V. I. Propp [2]. Dar basmele sînt inegale, atît ca detaliu structural, cît şi din punctul de vedere al profunzimii ideilor pe care le implică. Spre exemplu, basmul care se predă la clasa a V-a, *Tinereţe fără*

---

[1] Florica Dimitrescu, *Noţiuni de istorie a limbii române,* în *Limbă şi literatură,* vol. IV, 1978, p. 611.

[2] V. I. Propp, *Morfologia basmului,* Bucureşti, 1970, şi *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* Bucureşti, 1973, cap. X, p. 415—466.

bătrînețe... prezintă tematic o aspirație permanentă a omului, mereu deschisă. Aceasta nu este însă și o aspirație a copilului de 11—12 ani, ea lipsește ca o problemă personală a copilului, ca și problema bătrîneții sau a morții. Dacă obsesia bătrîneții și a morții lipsește din reprezentările copilului, se poate înțelege că alegerea acestui basm pentru vîrsta de 11—12 ani nu este fericită. În manualele mai vechi de clasa a V-a era introdus basmul *Prîslea cel voinic și merele de aur*. Acesta ar fi mai indicat decît basmul prezent acum în manual, dar sînt destule basme care ar răspunde mai bine problematicii copilului, *Greuceanu* de exemplu.

Pentru vîrsta de 11—12 ani trebuie să se pună un mai mare accent pe stimularea (activizarea) disponibilităților lui afective decît pe cele intelective, să i se prezinte mai mult ceea ce îi place și-i stîrnește interesul pe calea jocului și mai puțină solicitare intelectuală. Este știut [3] că la această vîrstă copilul nu a ieșit încă din faza egocentrică, ce domină prima parte a vieții lui ; domină la el mai mult simbolismul verbal în sensul dat de Piaget în studiile privind limba și gîndirea la copil.

Plugușorul din colecția Alecsandri reprezintă poezia obiceiurilor în manualul clasei a V-a. O alegere mai bună nu se poate face. Considerat un poem al muncii agricole [4], *Plugușorul* ar trebui receptat mai mult în semnificațiile lui în care aratul, semănatul, seceratul etc. devin hiperbolizări ale realității îmbinate cu momente de haz și de spectacol. Din experiența mea, am reținut că acesta este receptat mai mult pentru ritual și spectacol decît pentru fabulație. Pentru copii însă este suficient și atît, pentru că și astăzi problema semnificației *Plugușorului* mai este încă discutată de folcloriști.

Celelalte specii nu ridică probleme speciale. Ghicitoarea, care este mult gustată la această vîrstă, ar trebui să fie mai bogat reprezentată, pentru că este ușor introdusă în activitatea ludică a copilului.

Clasa a VI-a. Programa prevede 7 ore de folclor literar, ceea ce echivalează cu un procent de 16% din orele afectate lecturii literare : balada *Toma Alimoș*, cinci doine și o compunere-sinteză despre literatura populară sub îndrumarea profesorului. Se mai pot adăuga cîteva lecturi cu tentă folclorică, astfel că se poate conchide că și la această clasă, sub raport cantitativ și chiar calitativ, folclorul literar este suficient reprezentat.

Asupra interpretării baladei *Toma Alimoș* mai stăruie încă unele erori, și acestea privesc mai ales rolul eroilor. După unii, Manea ar fi ciocoi, boier etc. [5]. Este adevărat că actualul manual nu mai are acele

[3] Jean Piaget, Bärbel Inhelder, *Psihologia copilului*, București, f. a. ; Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchâtel, 1964, V-e édition.

[4] *Istoria literaturii române*, București, 1964, p. 27—29.

[5] Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, București, 1967, p. 163 : „Cu o viziune clară se prezintă de la început raportul dintre haiduc și exploatatorul nemilos" ; G. Ionescu Gulian, *Sensul vieții în folclorul românesc*, București, 1957.

îndrumări atît de discutate şi discutabile, însă în practica didactică a unor profesori greşeala persistă, încălcîndu-se astfel prima cerinţă a unei lecţii moderne, interpretarea ştiinţifică, în sens de coerenţă logică, şi asigurarea unui conţinut riguros ştiinţific, în sensul psihopedagogic al lecţiei. Manea nu este un ciocoi şi, oricît ar părea de ciudat, este tot un haiduc [6]. Dacă se dorea cu orice preţ să se ilustreze acest înţeles din baladele noastre, erau destule posibilităţi de a o substitui ; se găsesc din abundenţă piese în care opoziţia haiduc/ciocoi, haiduc/boier, haiduc/ocupant etc. apare clară şi indubitabilă, ca în : *Ion ăl Mare, Iancu Jianu, Pintea Viteazul, Tunsu, Bujor, Golea* etc. Manualul reproduce varianta din culegerea lui G. Dem. Theodorescu, cea mai realizată sub toate aspectele, din motive metodice, spre a ilustra caractere antitetice, pentru că Toma *luptă* cu un alt haiduc. George Călinescu citează această baladă ca un indice unic în ţara noastră de departajare a domeniilor dintre haiduci [7]. Sub aspect istoric, Toma Alimoş şi Manea rămîn neatestaţi, ca şi Corbea, Miu, Golea etc. Haiducia ca formă a luptei de rezistenţă împotriva cotropirii străine şi împilării sociale a fost frecventă în tot sud-estul Europei şi este specifică ţărilor de sub dominaţia otomană. Sînt figuri de haiduci a căror existenţă istorică este atestată : Iancu Jianu, Ion ăl Mare, Pintea, Bujor, Tunsu, Gheorghilaş, Radu Anghel etc. În balada *Toma Alimoş* nu se evidenţiază conflicte de natură socială sau naţională ; chiar Toma este prezentat cînd boier din Ţara de Jos, cînd haiduc. Faptul nu ne miră, deoarece Toma ca boier a putut aparţine unei categorii sociale, în timp ce haiducia presupune o anumită atitudine ; cazul nu este singular. Oricum ar fi, tot mai multe sînt variantele în care Toma este prezentat haiduc şi faptele sale sînt fapte de haiduc tipice [8]. Lipsa conflictului de ordin social sau naţional l-a făcut pe A. I. Popescu [9] să creeze o categorie de *haiduc cavaler,*

---

[6] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1867, p. 72 ; E. Hodoş, *Poezii poporale din Banat*, II, *Balade*, Sibiu, 1906, p. 69—71 ; N. A. Caranfil, *Cîntece populare de pre valea Prutului*, Huşi, 1872, p. 21—27 ; Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, 1900, p. 38—39 ; Nicolae Păsculescu, *Literatura populară românească*, Bucureşti, 1910, p. 250—251 ; Dr. G. Alexici, *Texte din literatura populară română*, Budapesta, 1899, p. 34—36.

[7] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, 1964, p. 221 : „O baladă grandioasă, în felul ei, este *Toma Alimoş* (G. Dem. Theodorescu, p. 581), unde e vorba de un conflict de diviziune topografică a muncii între doi haiduci".

[8] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 182, şi D. Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Bucureşti, 1970, p. 283 : „Toma Alimoş e de asemenea interpretat felurit. El e prototipul omului liber care se desfată din plin la peisajul ademenitor al cîmpiei fără sfîrşit de la poalele codrilor din care a descins pentru o clipă. Popasul cu murgul la fîntîna umbrită de cinci ulmi e o explozie de viaţă care poate proveni de la un voinic liber sau de la un cioban. De aceea variantele îl arată cînd haiduc, cînd boier din Ţara de Jos, începînd cu colecţia Alecsandri. Împrejurarea că el e arătat hălăduind fără rost din plăcerea de a se bucura de zările Bugeacului moldovenesc reflectă fără îndoială atitudinea tipică de haiduc".

[9] Aurelian I. Popescu, *Haiducul şi haiducia în viziunea poeziei populare*, teză de doctorat, Bucureşti, 1971.

de viteji rătăcitori care pedepsesc cu asprime perfidia și trădarea. Am ridicat doar cîteva probleme legate de această baladă și am citat opinii din cele mai autorizate.

Se știe că doina este specia cea mai cunoscută din lirica populară, încît se confundă cu cîntecul însuși. Ea este reprezentată în manual prin piese culese din cele mai renumite colecții : Blaga și Alecsandri. Autorul manualului a înțeles că doinele ridică și probleme de constructivitate poetică : vers, rimă, ritm, tropi etc. Este potrivit ca, la această vîrstă, copiii să fie inițiați în metrica poetică, și din motivul că cei cu talent — și la această vîrstă mulți copii au talent — trebuie să înțeleagă faptul că a crea înseamnă a munci în mod deosebit. În felul acesta se răspunde și principiului modern al educației, după care „Comprendre, c'est inventer“ [10]. Pot afirma însă din proprie experiență că la vîrsta de 12 ani copiii nu pot înțelege suficient nota nostalgică pe care o vehiculează doina, dar ea este acceptabilă totuși, întrucît altceva nu se poate alege pentru introducerea în versificație, deși problema metaforei și a tropilor în general este o sursă de dificultate pentru copil.

Cîteva grupaje de proverbe pe tema prieteniei, isteției, lingușirii ilustrează modul de interpretare popular al problemelor de viață cu toate aspectele ei complexe. Profesorul le folosește cum crede de cuviință, deoarece nu sînt constitutite în lecții de sine stătătoare, avînd în vedere faptul verificat experimental că pînă la 15 ani copilul nu poate înțelege în totalitate proverbul [11]. Oricum, folclorul îl angajează și-l solicită pe profesor mai mult decît s-ar crede.

Clasa a VII-a. Se dezvoltă inteligența copilului, în sensul receptării aspectului problematic. Orele repartizate folclorului literar s-au împuținat, sînt numai cinci, adică 11% din numărul orelor repartizate de programă lecturilor literare. Se mai adaugă o serie de grupaje de proverbe pe tema muncii, dragostei filiale și încă alte lecturi culte sub influența directă a folclorului : *Călin (file din poveste)*, de Mihai Eminescu, *Dan, căpitan de plai*, de Vasile Alecsandri etc., astfel că se poate considera că și la clasa aceasta situația folclorului se prezintă satisfăcător sub raport cantitativ.

Cele două doine : *Mult mi-e dor și mult mi-e sete* și *Tare-i forța omului*, adaugă mai mult copiilor în comparație cu ceea ce a adus specia aceasta la vîrsta de 12 ani, pentru că, orice s-ar spune, doina rămîne o specie dificilă, dacă se ține cont că dominanta afectivă a copilăriei este voioșia și capacitatea de a reține din viață în special aspectul luminos al ei.

---

[10] Jean Piaget, *Où va l'éducation*, Paris, 1972 (UNESCO).

[11] Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchâtel, 1962, cap. V. ; S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*, traducere de Cornel Sabin, București, 1962, p. 177—185. Proverbul e tratat ca marcînd o vîrstă a răgazului uman și a întoarcerii spre sine, spre experiența sa proprie și spre efortul de a o fixa într-un mod economicos.

Cunoscuta legendă *Meșterul Manole*, care urmează în manualul clasei a VII-a, e reluată în clasa a IX-a. Înțelegem care au fost motivele acestei reluări, după cum se poate reține și dificultatea autorilor de manuale : pe de o parte trebuie să-i obișnuiască pe copii de la vîrsta mică cu valorile culturii noastre, iar pe de altă parte să respecte și particularitățile lor de vîrstă. Folclorul literar s-ar înțelege mai bine mai tîrziu, dar atunci nu s-ar mai putea studia genetic literatura română. Avînd însă în vedere generalizarea învățămîntului de 10 ani, ar trebui reconsiderată și repartizarea literaturii populare în manualele școlare, în sensul reluării unor piese de bază. De exemplu, în cazul de față, este greu de gîndit că această legendă este recomandabilă pentru vîrsta de 13 ani, întrucît semnificațiile ei profunde nu vor fi înțelese, elevii reținînd cel mult ideea de muncă, de măiestrie, vor recepta coloritul istoric, peisagistic, ceea ce nu-i puțin, dar nu e totul. Ideea sacrificiului scapă copilului la această vîrstă. Mai există în legătură cu această legendă o vastă bibliografie, care nu poate fi dată la clasa a VII-a din motive ușor de înțeles. Legenda are o intensă circulație la popoarele din Balcani și aproape în toată lumea și se bazează pe o veche practică superstițioasă avînd drept scop de a întări rezistența clădirilor. În sfîrșit, exegeza lui Ion Taloș [12] discută și lămurește toate problemele legate de această legendă.

Clasa a VIII-a. Orele reținute pentru literatura populară sînt exact ca la clasa a VII-a. Piesa de bază este de data aceasta cunoscuta baladă *Miorița*. La 14 ani copilul ridică unele probleme de diferențiere în funcție de lectura și activitatea lui personală. Unii copii de la această vîrstă fac ei înșiși versuri bune și ajung să guste poezia cultă de valoare.

Doina *Codrule, Măria Ta* poate fi considerată mai mult ca o pregătire pentru înțelegerea *Mioriței*. Introducerea la *Miorița* e necesară, pe de o parte, pentru că încheie un ciclu folcloric predat la clasele gimnaziale și, pe de altă parte, întrucît balada e dificil de înțeles în semnificațiile ei profunde pentru puterea de pătrundere a copilului de 14 ani. Se impun toate precauțiile, deoarece *Miorița* implică un întreg univers uman [13]. Dificultatea receptării *Mioriței* de către elevi

[12] Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuții la studiul unei teme de folclor european, București*, Editura Minerva, 1973.

[13] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, p. 320—321 : „*Miorița* reprezintă pentru cultura românească o valoare care depășește cadrul unei singure creații, fie ea și o capodoperă. Motivele pe care le include în structura ei au o largă circulație în cultura populară românească și rezonanțe puternice în cultura universală. Semnificațiile ei privesc probleme majore ale omului cu vaste implicații filozofice. Limbajul e cel al unei întregi națiuni. Poporul român și-a întruchipat ceva esențial din făptura lui în mesajul complex al poemului mioritic. Analiza *Mioriței* implică pătrunderea unui întreg univers uman, cu formele specifice pe care i le imprimă o structură culturală-etnică definită. Balada poate fi considerată ca una din marile sinteze ale culturii românești, ale sufletului poporului român".

au mai relevat-o și alți dascăli [14]. Depinde în ultimă instanță de măiestria profesorului de a ști mai întîi ce „are în clasă" pentru a preda în așa fel, încît balada să nu fie nici respinsă, nici înțeleasă eronat. E de preferat o citire mai sobră a textului decît una artistică, chiar dacă e poezie. Sînt gustate și interpretările mai deosebite, dar în ambianța unei șezători sau a unei serbări.

Clasa a IX-a. Folclorului literar îi sînt repartizate patru ore, profesorul mai poate adăuga 1—2 ore din cele prevăzute pentru compuneri, astfel poate ajunge la 6 ore, ceea ce reprezintă 5,5% din totalul orelor destinate de programă studiului limbii și literaturii române la clasa a IX-a.

Se observă că, odată cu creșterea copilului, programa acordă tot mai mult spațiu literaturii culte. Este o atitudine justificată, deoarece elevul trebuie pus tot mai mult în context cu activitatea grupului social în care trăiește, în ansamblul ei, chiar dacă folclorul literar este leagănul artei cuvîntului.

Capitolul despre literatura populară cu care începe manualul face și o largă prezentare a problemelor legate de folclor, exemplificînd cu următoarele specii : doine, cîntece de leagăn, o poveste, un fragment dintr-un basm și legenda *Mînăstirea Argeșului*, piesă reluată, după cum s-a mai văzut. Interesează ca și pînă acum dacă prin această selecție este respectată o cerință pedagogică și dacă aceste specii pot contribui la informarea și la formarea copilului de 15 ani. Fără îndoială că doinele și cîntecele de leagăn trimit la o problematică profundă și solicită sensibilitatea omenească în registrul ei grav. Prin alegerea acestor specii, copiii de 15 ani sînt puși în contact, pe cale artistică, cu unele dintre marile probleme ale vieții. Se știe că adolescența e vîrsta tentațiilor filozofice și vibrațiilor lirice, dar, dacă „cincisprezece ani" constituie pentru unii copii adelescența, pentru alții reprezintă numai preadolescența. Din cauza unor inegalități firești, se impune din partea profesorului un efort pentru a le face înțelese în profunzimea lor și acolo unde speciile alese ar avea o mai slabă rezonanță. Povestirile cu tîlc, poveștile, basmele nu ridică dificultăți pentru această vîrstă, după cum s-a mai arătat. Cît privește legenda *Mînăstirea Argeșului*, copilul o gustă tot datorită fabulației și realizării ei artistice, pentru că aceasta e dificil de interpretat și pentru specialiști. Comentariul din manual, care urmează legendei, poate constitui un simplu ghid pentru profesor, deoarece el are menirea să încheie un ciclu literar predat în clasele a V-a—a IX-a, pe de o parte, și, pe de altă parte, să schițeze construcția folclorului literar și implicațiile acestuia în toată literatura română, în special prin cele patru mituri fundamentale considerate de G. Călinescu „pilonii unei tradiții autohtone".

---

[14] A. Gh. Olteanu, *Cîteva observații privind studiul folclorului literar în școală*, în *Limbă și literatură*, I, 1978, p. 91 : „Din experiența pe care o am lucrînd cu elevii care au depășit ciclul gimnazial, trag concluzia neconvenabilă că balada *Miorița*, de pildă, este adesea interpretată în perspectiva unei etici fataliste, de atitudine pasivă în fața morții".

De asemenea, se poate constata că notele din manual în legătură cu definiţia, geneza, evoluţia, clasificarea folclorului nu sînt întru totul în concordanţă cu cele mai autorizate exegeze despre literatura populară, în special, şi despre estetică şi psihologia învăţării, în general. Nu mai este suficient pentru etapa actuală să mai fie considerate satisfăcătoare referirile clasice cu privire la sensibilitatea umană, la emoţii, la imaginar sau alte categorii mai largi, cum ar fi acelea de cultură, ritualuri, mit etc. Rămîn încă ambigui termeni ca : *timpuri vechi, cunoaştere raţională, gîndire logică, cultură veche, spaimă, superstiţie, obicei, ritual, primitiv, dezvoltare psihică umană, diferenţiere, funcţie estetică* etc. Astăzi, cînd sînt la îndemînă lucrări de psihologie experimentală [15], nu mai este indicat să se opereze cu idei şi termeni care străbat filozofia şi psihologia artei de pînă în anii 1930. Teoriile născute din *Kunstwissenschaft* de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea mai sînt prezente şi astăzi în modul de a gîndi al unor teoreticieni ai artei şi au ecou direct în manualele noastre şcolare. Este vorba aici de opţiunea în favoarea adevărului ştiinţific şi împotriva simplei speculaţii. Folclorul a străbătut un drum lung pînă la diferenţieri [16] şi exprimă mai degrabă relaţiile umane gentilice şi tribale, adică este născut din relaţii primare manifestate în procesul muncii între oameni şi din cele care exprimă legătura cu ciclurile vieţii şi călăuzeşte pe om în primul rînd ca individ şi apoi ca reprezentant social, în roluri impuse de raportul stăpîn — sclav, stăpîn — iobag etc. Folclorul ca punct de plecare al creaţiei estetice nu s-a născut din spaimă, din respingerea faţă de obiect (lume), ci din trebuinţa pentru frumos, pentru pozitiv, din simplu exerciţiu al facultăţilor noastre, care caută plăcerea şi nu anxietatea. Pe scara de valori, uneori utilul impune frumosul, aşa cum se petrece în special în arhitectură, unde este acceptat ca frumos tot ceea ce utilul impune ca necesar.

*

Din sumarele şi, evident, incompletele consideraţii cu privire la literatura populară din manualele şcolare, rezultă că acesta corespunde doar parţial exigenţelor unui învăţămînt modern. Se cuvine să se reconsidere repartizarea folclorului literar corespunzător vîrstei copilului ; nu trebuie să se înţeleagă că pledăm pentru ca manualele şcolare să devină nişte antologii folclorice, ci pentru reluarea, în prima treaptă de liceu, măcar a cîtorva specii, care, s-a văzut, sînt receptate mai greu în clasele mici, întrucît problematica lor nu corespunde şi problematicii

[15] Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, V-e édition, Neuchâtel, 1962 ; *La formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve. Image et représentation*, Neuchâtel, V-e édition, 1964 ; *Le jugement moral chez l'enfant*, nouvele édition, Paris, P.U.F., 1957 [1-ere édition, 1932].

[16] Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, ediţia a II-a, Bucureşti, 1972, cap. *Lirismul colectiv, Lirismul individual, Lirica reflexiei*, p. 11—111 ; E. M. Meletinski, *Despre geneza şi căile de diferenţiere ale genurilor literare*, în *Russkii folklor*, vol. V, 1960, p. 81—102.

copilului. S-ar mai putea include spre exemplificare și alte specii folclorice la textele suplimentare de la clasele a V-a—a VIII-a și chiar la a IX-a—a XII-a, în special proverbe.

Tot în legătură cu folclorul : aici sau în capitolul dedicat istoriei literaturii române vechi ar trebui să se acorde o oarecare atenție și cărților populare : *Alexandria, Esopia, Bertoldo, Sindipa, Halima, Varlaam și Ioasaf, Archirie și Anadan* etc., atît pentru larga lor circulație, cît și pentru conținutul lor educativ. Ele fac parte din patrimoniul nostru cultural și trebuie făcute cunoscute tinerei generații [17].

Metodicile și studiile actuale de metodică [18] nu se ocupă în mod special de predarea folclorului literar, deși folclorul a avut și are o pondere însemnată în manualele școlare. Se are în vedere, poate, faptul că metodica predării folclorului este aceeași cu a literaturii în general, deși modul de prezentare și de rezolvare a problemelor de viață în folclor nu coincide totodeauna cu cel din literatura cultă. Un început s-a făcut. Ne referim la articolul deja citat al lui A. Gh. Olteanu, care prezintă cîteva specii folclorice existente în actualele manuale, stăruind mai mult asupra baladei *Miorița*. Legat de *Miorița*, folcloristica noastră are o exegeză [19] remarcabilă, un model de cercetare științifică a folclorului [20], dar autorul rămîne la opiniile lui D. Caracostea din 1933. Într-un alt articol [21] despre proverbe se citează opinia lui Hasdeu în legătură cu proverbul *Apa trece, pietrele rămîn*, opinie corectată încă din 1900 de L. Șăineanu [22]. Proverbul se găsește și la turci, și la aromâni. Se poate susține cel mult că proverbul românesc e localizat la munte și are o mai mare încărcătură istorică. Opinia lui Hasdeu despre acest proverb se înscrie într-un context mai larg de probleme și este legată de specificitatea culturii noastre românești. Cercetări mai recente în domeniul folclorului în general și al paremiologiei în special lămu-

[17] I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 395 : „Dar nu numai atît, aceste cărți populare, mult gustate și apreciate de Eminescu, au pagini scrise cu talent, într-o aromă veche, vie și populară a limbii românești, au dat cititorilor emoții și dispun în multe locuri de o adevărată artă literară, neglijată de cercetători. Este necesară, prin urmare, o valorificare a cărților populare în această direcție, a structurii și importanței lor ca opere de artă făcînd parte din tezaurul culturii noastre naționale".

[18] Cecilia Caroni, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1967 ; I. D. Lăudat, *Metodica predării limbii și literaturii în școala generală și liceu*, București, 1973 ; Al. Bojin et al., *Studii de metodică a limbii și literaturii române*, București, 1974 ; C. Parfene, *Literatura în școală*, București, 1977 ; Colectiv, *Unele probleme ale studiului limbii și literaturii române*, București, 1978. În ultima lucrare există un articol metodic : *Pentru o mai bună înțelegere a baladei „Miorița"*, de Mihai Coman.

[19] Adrian Fochi, *Miorița*. Tipologie, circulație, geneză, texte, cu un cuvînt introductiv de Pavel Apostol, București, 1969.

[20] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 556.

[21] C. Negreanu, *Înțelepciune, hărnicie, bunătate, demnitate în proverbe*, în *Limba și literatura română*, nr. 3, 1978, p. 6—8.

[22] L. Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturii române*, vol. I, București, 1900, p. 42.

resc cu mai multă rigoare aceste probleme [23]. Oricît de atrăgătoare ar fi ideile înaintașilor, nu le putem prelua decît dacă satisfac exigențele noastre actuale.

Ceea ce s-a discutat mai sus reprezintă un punct de vedere, pentru că numai măiestria dascălului poate releva modul și măsura în care folclorul literar urmează să fie prezentat și explicat tinerei generații, pentru ca aceasta să-l aprecieze la justa lui valoare.

[23] Ovidiu Bîrlea, *Proverbe și zicători românești*, București, 1966, și *op. cit.*, p. 182.

Studii de stilistică, poetică, semiotică

Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, Societatea de științe filologice din R. S. România, Filiala Cluj. Cluj-Napoca, 1980, 373 p.*

Mare parte dintre comunicările susținute la cel de-al II-lea „Simpozion național de stilistică, poetică și semiotică" (Cluj, nov. 1981) au fost reunite într-un volum masiv, apărut anul trecut la Cluj-Napoca. Sistemul de grupare a articolelor permite „reconstituirea" Simpozionului cu secțiile și subsecțiile sale de lucru și reflectă totodată orientările principale din cercetarea românească actuală.

Cele trei mari secțiuni ale cărții sînt echilibrat reprezentate și similar organizate, prin cîte o serie de comunicări de factură în special teoretic-metodologică, urmată de grupul mai compact și mai diversificat tematic al contribuțiilor aplicative. Prezentarea exhaustivă a acestei antologii, alcătuite din 51 de articole, de concepție „tradițională" sau, dimpotrivă, foarte „modernă", nu este posibilă în cadrul restrîns al unui comentariu de carte ; în același timp, nu este nici necesară, avînd în vedere configurația neomogenă a volumului : alături de studii care completează sau sintetizează cercetări mai îndelungate, apar și o serie de articole cu caracter „ocazional", de eseu lingvistic, de bilanț, de informare sau de rezumare critică a unor teorii străine recente. Ne vom limita, ca atare, la o descriere de tip „cronică", generală și selectivă, cu simpla intenție de a contura diversitatea metodelor de investigație științifică.

Secțiunea de *Stilistică* (p. 9—102) însumează 17 contribuții de *Teorie și metodă* și de *Stilistica textului.*

Preponderente în cercetarea teoretică sînt tendințele de rediscutare și de reevaluare a unor concepte sau tehnici fundamentale de stilistică literară care, în momentul de față, constituie încă elemente insuficient clarificate, susceptibile de nuanțări și de completări, eventual din perspective metodologice noi. Continuă astfel să rămînă actuală preocuparea de rafinare a controversatei definiții a stilului. Actualizînd o mai veche teorie a lui R. Jakobson, Paula Diaconescu *(Conceptul de „dominantă" și implicațiile lui în cercetarea stilului,* p. 9—13) consideră stilul drept o „ierarhie de procedee", subsumabile unei funcții dominante, cu accentuată mobilitate în diacronie. Observațiile teoretice sînt argumentate de numeroasele exemplificări care refac, sintetic, evoluția limbajului poetic românesc modern. Într-o contribuție de sinteză și

* Colectivul care a pregătit volumul pentru tipar a fost format din : M. Borcilă (coordonator), Eug. Câmpeanu, El. Dragoș, I. Mureșanu, Șt. Oltean, P. Schveiger și C. Vlad.

de informare (*Importanța semanticii textului pentru stilistică*, p. 14—18), Szabó Zoltán schițează prezentarea critică a cîtorva dintre noile sisteme din lingvistica europeană (T. van Dijk, J. S. Petöfi, W. Köch, Tz. Todorov) privind poziția semanticii în interiorul teoriei textului. Se subliniază ideea că semantica textului oferă posibilitatea — deocamdată puțin exploatată — de interpretare mai subtilă a valorii unor figuri (vezi metafora) sau a unor procedee compoziționale esențiale (narația). Interesant este și articolul lui Petru Forna (p. 37—41), în care se analizează metafora, figură-cheie a limbajului figurativ, exclusiv sub raport metalingvistic ; comentariul terminologic destinat a izola și a decanta sensurile acestui concept se bazează și pe o detaliată clasificare a tipurilor de metaforă.

Demonstrațiile aplicative acoperă mai ales stilistica prozei narative culte, examinate la diversele sale nivele de expresie și prin prisma diferitelor repere metodologice. Proza lui M. Sadoveanu constituie și de această dată un inepuizabil spațiu de cercetare. Astfel, G. I. Tohăneanu (p. 42—49) relevă valoarea estetică a fonetismelor regionale, a căror prezență definește secvențele dialogate ale romanelor sadoveniene ; la proza aceluiași autor, se aplică însă și o analiză de semantică structurală, de tipul cîmpului semantic al cromaticii (Victoria Moldovan, p. 87—95). Dintre articolele consacrate structurii narației, reținem încercarea lui Șt. Oltean (p. 96—102) de a redeschide discuția asupra stilului indirect liber (trăsături distinctive, geneză). Singulară tematic, lucrarea lui Vasile Sav (p. 81—86) abordează o problemă complicată de versificație : adoptarea și adaptarea de către M. Eminescu și L. Blaga a „metrului antic".

Cea de-a doua secțiune a cărții, *Poetica* (13 articole, p. 105—186), are aceeași structurare binară : *Fundamentare teoretică* și *Poetica textului*.

În subcapitolul inaugural, sînt incluse lucrări care dezbat concepte de prim rang ale poeticii. Definirea semnului lingvistic prin organizare „stratificată" reprezintă preambulul unei descrieri a semnului poetic, care, la un alt nivel de existență și de funcționare, presupune, de asemenea, o ierarhie a stratificării (Paul Miclău, *Stratificarea semnului poetic*, p. 110—118). Valorificînd sugestii oferite de informații bibliografice recente, Crișu Dascălu (*Textualizarea și dialectica limbajului poetic*, p. 119—123) glosează conceptul de „textualizare" („extensiune" a elementelor paradigmatice într-o secvență sintagmatică), prin raportare la cel de limbaj poetic (entitate nonautonomă, direct dependentă de existența concretă a mesajului poetic și de decodarea acestuia ca valoare estetică). În sfîrșit, laturile discutabile ale gramaticii textului, dar și posibila aplicare a acestei teorii în crearea unui sistem de explicare a mesajului poetic sînt expuse de Paul Schveiger (p. 124—131).

Parte dintre comunicările de „poetică a textului" conțin numeroase sugestii și precizări, prețioase nu numai pentru cercetarea aplicată, ci și pentru teoria generală a acestui domeniu. Astfel, Al. Niculescu (*Textul poetic*, p. 139—144) dezvoltă o chestiune particulară de filologie : cea a dinamicii elaborării unui mesaj, ca relație între versiunea definitivă și „avant-texte" (variante, fragmente manuscrise etc.). În consecință, se consideră text poetic „t o a t e ipostazele procesului de constituire a textualității cu funcție estetică". O asemenea opinie este indirect validată de un articol consacrat lui Do-

softei (Aldo Cuneo, p. 158—163). Alte contribuții conturează preocuparea pentru „poetica receptării" mesajului literar. Alături de observații mai abstracte și mai generale (Olga Murvai, p. 152—157), care susțin premisa că existența operei literare este probată, în fapt, de existența procesului de receptare, sînt expuse și rezultatele unor anchete cu caracter sociologic-literar (Rodica Goia — Péntek Elisabeta, p. 183—186); un experiment efectuat în licee a stabilit cîteva modele de receptare a prozei epice și, paralel cu aceasta, tipologii ale cititorilor, confirmînd mecanismul de „re-creație" al receptării. Poetica prozei este diferit ilustrată. Reținem astfel contribuția lui Eug. Cizek (p. 171—176), utilă pentru istoria teoriei literare, în care se evocă, din perspectivă diacronică, sursele romanului antic grecesc, precum și tendința de a construi, în același spațiu cultural, o teorie a romanului.

Ultimul și cel mai compact grup de articole (21, între p. 189—342), repartizate în trei subcapitole: *Concepte fundamentale, Semiotica și textul, Sisteme semiotice*, reflectă interesul, tot mai accentuat în ultimii ani, pentru semiotică; aceste contribuții evidențiază, totodată, multitudinea situațiilor și a domeniilor de cercetare pentru care semiotica oferă principii și soluții de lucru.

Discutata accepțiune a noțiunii de „coerență" a textului este reanalizată și completată (Em. Vasiliu, *Coerență și permisiune*, p. 195—203) prin elemente care compun anumite reguli de „comportament lingvistic". Din punctul de vedere al gradului de expectație, posibilitatea de succedare imediată a două fraze poate fi permisă sau nepermisă, iar sistemul mai lax sau mai rigid al permisiunilor depinde și de o serie de parametri, cum ar fi: tipul de comunicare — orală sau scrisă — sau categoria de stil funcțional (permisiuni nelimitate în limbajul artistic). Se delimitează, totodată, „patru semiotici posibile" (Sanda Golopenția-Eretescu, p. 204—215).

În relație cu textul, semiotica are posibilități extrem de largi de aplicare, astfel încît explicațiile construite din această perspectivă pot acoperi, de exemplu, domeniul textualității mitului (Mihai Nasta, p. 255—259) sau cel, mai general, al variantelor, al valorii și al regulilor de funcționare a intertextului (Smaranda Vultur, p. 271—278). Două articole, referitoare la structura textului de poezie, deși diferite tematic, sînt asemănător concepute, ca încercări de corectare și de refacere a unor constatări sau rezolvări anterioare deficitare. Investigația realizată de Mihai Dinu (p. 260—270) fixează cîteva principii de interpretare a versificației românești și relevă particularitățile ritmice ale *Luceafărului* de M. Eminescu. Traducerea inadecvată în limba română a unei poezii de Apollinaire permite Ilenei Mureșanu (p. 294—380) să demonstreze eficacitatea analizei semantice a textului, premergătoare actului de traducere.

Dintre tipurile de sisteme semiotice comentate, două sînt specifice comunicării orale spontane: „argoul studențesc" (Emese Kis) și „sintaxa mixtă", care asociază, în limitele aceleiași unități sintactice, secvențe verbale și neverbale. Reluînd o ipoteză formulată anterior, T. Slama-Cazacu (*Conceptul de „sintaxă mixtă"*, p. 301—307) o argumentează cu date obținute din cercetări experimentale. În sfîrșit, alte trei articole formează un subciclu unitar, în sensul că dezbat aspecte ale textului dramatic sau ale spectacolului de teatru: valoarea de semn și funcțiile măștii (Maria Vodă Căpușan,

p. 317—321), personajul dramatic — definiție, caracteristici (Doina Modola-Prunea, p. 322—330), coduri semiotice teatrale (Daniela Rovența-Gabrielescu, p. 331—335).

*

Această incompletă „trecere în revistă" a componenței volumului este totuși de natură să sugereze principalele direcții coexistente în cercetarea românească actuală de stilistică, semiotică și poetică, precum și consecințele pozitive ale mobilității granițelor între diverse orientări și metode de lucru (îndeosebi întrepătrunderile între semiotică și poetică); de remarcat și tendința de a aborda aceeași problemă din unghiuri diferite (v. analiza stilistică și semiotică a conceptului „stil").

Cîteva observații privesc modul de organizare și de prezentare a lucrării:

— ar fi fost în avantajul consistenței științifice a cărții selectarea acestor materiale, destinate inițial prezentării orale;

— de asemenea, indiferent de repartizarea comunicărilor în secțiunile simpozionului, publicarea în volum ar fi permis, în unele cazuri, redistribuiri ale articolelor; unele dintre ele, prin abstractizările și generalizările pe care le conțin, puteau fi incluse în subcapitole de teorie (vezi, de exemplu, pentru partea de „Poetică", Al. Niculescu și D. Irimia);

— binevenită era și întocmirea unui indice de materii;

— sistemul economic de grupare a referințelor bibliografice într-un capitol final cu trei secțiuni, corespunzătoare structurii lucrării, este avantajos și comod; cîteodată însă, cînd în textul comunicării trimiterea nu are minimul de date necesare, relația cu lista de titluri nu mai poate fi stabilită.

În general, din contribuțiile cuprinse în volumul *Studii de stilistică, poetică, semiotică,* se desprind sugestii utile sub raport informativ, teoretic, metodologic și practic.

MARIA CVASNÎI

TATIANA SLAMA-CAZACU

Lecturi de psiholingvistică

București, Editura didactică și pedagogică, 1980, 426 p.

Dezvoltarea fără precedent a științei contemporane se caracterizează, în esență, prin două direcții — aparent contradictorii —, coexistînd însă, în realitate, într-o unitate indisolubilă. Este vorba, pe de o parte, de un proces de aprofundare exhaustivă a tuturor fenomenelor lumii, demers concretizat prin așa-numita „specializare" strictă, atît de evidentă în cercetările actuale, și, pe de altă parte, de o tendință complexă de „interdisciplinaritate" și cooperare între ramurile științifice, realitate ce pare a prefigura mai degrabă o posibilă imagine-robot a științei viitorului.

În ceea ce privește *lingvistica* de după război, nici ea nu a fost scutită de o asemenea evoluție firească spre confluența cu alte domenii. Au apărut astfel, uneori aproape insesizabil, ramuri noi de cercetare, considerate actualmente științe cu statut autonom. *Psiholingvistica, sociolingvistica, etnolingvistica* sau *lingvistica matematică* nu sînt decît cîteva dintre acestea. Contribuțiile noilor direcții, fără îndoială binevenite, nu sînt deloc neglijabile, lingvistica teoretică „tradițională" avînd în mod cert de cîștigat de pe urma lor. Tabloul, deseori contradictoriu, dar bogat în idei, al uneia dintre

noile ramuri științifice — *psiholingvistica* — este surprins și în recenta carte a prof. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu de la Universitatea din București, lucrare pusă la dispoziția cititorilor de Editura didactică și pedagogică la sfîrșitul anului 1980.

Autoarea volumului este o personalitate proeminentă a psihologiei, lingvisticii și psiholingvisticii românești și internaționale. Om de știință reputat, redactor-șef al revistei *International Journal of Psycholinguistics* (care apare la Haga), fondatoare și animatoare a Grupului român de lingvistică aplicată și a „Școlii psiholingvistice de la București", Tatiana Slama-Cazacu a abordat cu o remarcabilă competență, în ultimele trei decenii, teme complexe situate la confluența psihologiei cu lingvistica. Cercetătoarea anticipa astfel, într-un moment în care nici nu apăruse încă o „etichetă" unanim acceptată și consacrată, necesitatea și legitimitatea fundamentării teoretico-metodologice a unui nou domeniu autonom, care va deveni psiholingvistica. În lucrările domniei-sale publicate începînd din 1954, preconizîndu-se cercetarea faptelor de limbă în contextul real și concret al comunicării interumane, și-au găsit soluții solide cîteva probleme fundamentale, dintre care amintim doar cîteva: relațiile dintre gîndire și limbaj în ontogeneză, relația dintre limbaj și context, limbajul copiilor în limba română și dialogul la copii, comunicarea în procesul muncii, predarea/învățarea limbilor materne și străine etc. Varietatea temelor abordate în aceste studii au prefigurat și au conturat doctrina psiholingvistică („dinamic-contextuală") a autoarei, concepție coerentă și consecventă, ilustrînd aspectele actuale ale noii discipline.

Înscriindu-se în contextul preocupărilor autoarei, volumul pe care îl recenzăm constituie versiunea românească — substanțial îmbogățită — a lucrării apărute în 1972 la editura pariziană Klincksieck, în colecția „Initiation à la linguistique"[1]. Deși este vorba despre o culegere de texte care prezintă imaginea psiholingvisticii contemporane, autoarea precizează, încă din introducere, faptul că nu a intenționat să alcătuiască o „antologie" în sensul evaluator care se asociază de obicei acestui termen. Ideea conducătoare a *Lecturilor...* a fost, mai degrabă, aceea de a prezenta — prin intermediul unor secvențe de fragmente din diverse lucrări apărute pe plan mondial (în ultimii treizeci de ani) — problemele cele mai arzătoare ale psiholingvisticii de astăzi. De altfel, *Introducerea* este o amplă sinteză care dezbate — de pe poziții obiective — principalele aspecte legate de originile (care trebuie căutate atît în psihologia limbajului din secolul al XIX-lea, cît și în lingvistica și psihologia secolului nostru), de apariția (în jurul anilor 1950), precum și de principalele direcții actuale (behavioristă, generativistă, cognitivistă și dinamic-contextuală) ale psiholingvisticii, considerată ca o ramură științifică independentă. Expunerea succintă a obiectului, a definițiilor, a cercetărilor concrete — efectuate pînă în prezent —, a raporturilor cu psihologia socială și cu lingvistica, precum și a aplicațiilor multiple ale psiholingvisticii, este de o deosebită utilitate pentru cine se interesează de stadiul actual și de perspectivă al cercetărilor din această sferă de activitate. Se remarcă, înainte de toate,

[1] Pentru o discuție a acestei lucrări vezi G. Meier, recenzie la: T. Slama-Cazacu, *La psycholinguistique. Lectures*, Paris, 1972, în *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 1976, 29, 3, p. 309—314.

competența și claritatea expunerii, înțelegerea profundă și aprecierea critică a dinamicii interne, dar și a complexității mișcării de idei din cadrul fenomenului discutat de către autoarea lucrării.

Cartea cuprinde două părți. Prima, subintitulată *Perspectivă istorică, teorie, metodologie* (p. 41—181), selectează — în ordine tematică — fragmente din diverși autori care discută (din puncte de vedere uneori opuse, alteori convergente) problemele relative la apariția psiholingvisticii, la situația sa interdisciplinară, dar și la obiectul, definițiile și metodele cele mai adecvate pentru cercetările din acest domeniu. În cadrul contribuțiilor din aceste secțiuni ale volumului, se detașează textele mai vechi și mai noi ale autoarei, care permit o privire sintetică asupra evoluției concepției sale psiholingvistice, promovată de la începutul anilor 1950, precum și încadrarea ei în contextul internațional. Este vorba despre o „psiholingvistică dinamic-contextuală", care-și propune „...*studiul modificărilor variațiilor* [n.ed.] *apărute în mesaj în cursul actului concret al comunicării, datorită relațiilor care se stabilesc între emițător și receptor, cu tot ceea ce presupun aceștia* ca labilitate psihică, influențe reciproce, influențe ale contextului general în care se află etc." [2] (p. 145, subl. T.S.-C.). Avînd ca fundamente teoretice mărturisite, pe de o parte, psihologia științifică, care postulează, înainte de toate, determinarea socială a psihicului uman și considerarea individului concret, în contextul său (cu toate coordonatele psihice, bio-fiziologice, sociale, relaționale etc.) [3] și, pe de altă parte, o lingvistică structurală contextual-dinamică [4], psiholingvistica este, în accepția Tatianei Slama-Cazacu, o știință complexă care „...ia în considerare limba în realizările ei concrete și în raport cu emițătorul și receptorii..." (p. 23), ținînd seama — în același timp — de situațiile concrete, reale și dinamice în care au loc schimburile comunicaționale dintre parteneri. Metodologia dinamic-contextuală, formulată de aceeași cercetătoare, „...ține seama de dinamica mesajelor, precum și de necesitatea de a se nota, în cursul cercetărilor, toate detaliile contextuale, la toate nivelurile (gesturi ...)..." (p. 23—24).

A doua parte a cărții (p. 183—414) aprofundează — prin intermediul unor fragmente bine selectate — cîteva cercetări psiholingvistice recente (experimentale, mai ales), oprindu-se apoi asupra raporturilor psiholingvisticii cu diverse teorii asupra limbii și asupra psihicului, cu psihologia socială și sociolingvistica. Sintetizarea unora dintre aplicațiile psiholingvisticii în patologia limbajului și a comunicării, precum și în stilistică, dialectologie și automatizare, încheie volumul.

Ceea ce se poate remarca la o privire de ansamblu asupra acestei cărți este faptul că întîlnim, alături de nume consacrate în lingvistica și psiholingvistica contemporană, și altele ale unor cercetători mai tineri, din diverse țări, care, prin ideile și sugestiile avansate, participă la ampla mișcare de idei din cadrul acestei științe. Importante și, în același timp, incitante sînt și contribuțiile românești mai noi, dezvoltate în jurul concepției și metodologiei elaborate de T. Slama-Cazacu.

De o relevanță și o însemnătate incontestabile — mai ales pentru activi-

[2] Vezi și T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura științifică, 1968, p. 42—43.

[3] *Ibidem*, p. 35.

[4] *Ibidem*, p. 36.

tatea concretă din cadrul procesului de învățămînt — ni se par fragmentele care alcătuiesc substanța capitolelor IV (p. 309—359) și V (p. 360—389) din partea a doua, care se referă la posibilitatea abordării psiholingvistice a predării și învățării limbilor străine. Ideile și sugestiile expuse aici sînt însă valabile și pentru învățarea/predarea limbii materne și, mai larg, a altor obiecte din programele școlare. Ne referim, evident, la principiile didactico-metodologice ce se pot extrage din textele în discuție. Care sînt, în esență, ideile centrale avansate în fragmentele acestea, redactate de V. Artemov, J. B. Carroll, T. Slama-Cazacu, R. Titone etc.? Se afirmă, în primul rînd, că psiholingvistica trebuie să fie considerată o componentă esențială a didacticii limbii, accentul în predare trebuind să fie concentrat asupra limbii vii, concrete, adică în funcțiune (R. Titone). De aici derivă în mod direct necesitatea ca predarea/învățarea (deci procesul instructiv-educativ) să fie înțeleasă ca un proces de comunicare (T. Slama-Cazacu, R. Titone), cu toate implicațiile pe care le presupune o astfel de punere a problemei. Psiholingvistica — avînd ca obiect studiul complex al limbii în manifestarea sa vie, neartificială, într-o anumită situație și ca rezultat al unui întreg ansamblu contextual — ar putea oferi, prin urmare, un model activ, dinamic-contextual al procesului de învățare/predare (T. Slama-Cazacu, p. 378).

Ce aspecte implică un astfel de model? Pe de o parte, necesitatea de a avea în vedere partenerii (profesorul și elevii) tipului de comunicare care constă din predare/învățare, acordînd atenția cuvenită nu numai reversibilității raportului dintre aceștia, ci și întregului lor sistem de coordonate (temperamental-psihologice, motivaționale, de „istorie" individuală etc.), precum și altor variabile ținînd de metodele de predare și de contextul general în care se face învățarea. De aici rezultă și un alt fapt semnificativ, și anume acela potrivit căruia metoda de predare, materialul ce se predă, esența însăși a acestei activități trebuie să fie adecvate „...la obiectiv, la vîrstă, dar și la situație, la context..." (T. Slama-Cazacu, p. 378). Cu alte cuvinte, profesorul — cunoscînd date complexe despre elev (despre personalitate, psihicul, motivația, disponibilitățile sale, despre cunoștințele de care dispune etc.) — va putea să-și adapteze metodele și materialul de predat la aceste date. Așadar, într-o astfel de perspectivă, procesul de predare/învățare este eficient doar în măsura în care el răspunde principiului psiholingvistic al „adaptării la context" (T. Slama-Cazacu).

Psiholingvistica poate contribui însă și în alt fel la ameliorarea procesului instructiv-educativ. După cum arată autoarea, prin culegerea de fapte concrete, elaborarea și interpretarea lor adecvată sau, cum precizează J. B. Carroll (p. 366), psiholingvistica poate avea un rol important „...atît în organizarea și pregătirea materialelor de predare a unei limbi, cît și în prezentarea graduală pentru elev a faptelor lingvistice". De altfel, și cunoașterea modului în care se achiziționează, se păstrează și se folosește materialul lingvistic de către indivizi — exigență centrală a psiholingvisticii contemporane — poate influența, în planul didacticii generale sau speciale, dozarea corespunzătoare și nuanțată a materialelor destinate predării, dar și găsirea și utilizarea celor mai adecvate metode de predare (T. Slama-Cazacu, p. 378). Așadar, așa-numita „psiholingvistică educațională" (L. A. Jakobovits, B. Gordon) are ca obiectiv central edu-

carea pentru comunicare[5] prin comunicare.

Ideile expuse succint mai sus prefigurează doar cîteva dintre promițătoarele perspective care se deschid în fața colaborării dintre psiholingvistică și didactică.

Se poate afirma, în final, faptul că lecturile selectate de autoare proiectează, într-adevăr, tabloul unei științe în plină dinamică creatoare, dar și a unui domeniu în care numeroase probleme rămîn încă nesoluționate. Este, probabil, imaginea oricărei ramuri științifice situate sub semnul devenirii. Fără îndoială, cei interesați de marile probleme ale lingvisticii și psihologiei contemporane, ale psiholingvisticii și ale predării limbilor pot găsi în paginile acestei cărți, dacă nu răspunsuri definitive, cel puțin sugestii pentru meditație ori pentru cercetări proprii. Și aceasta întrucît, prin amploarea obiectului său și a aplicațiilor posibile, precum și prin cercetarea limbii în manifestarea sa concretă, psiholingvistica pare să satisfacă una dintre exigențele fundamentale ale oricărei științe a viitorului — legătura permanentă cu realitatea obiectivă. S-ar putea obiecta poate că această culegere nu cuprinde texte întregi ; însă tocmai în acest fapt constă aportul întru totul original și util al lucrării Tatianei Slama-Cazacu și poziția sa deosebită față de toate „antologiile"[6] de psiholingvistică apărute pînă în prezent. De altfel, încă din *Introducere*, autoarea preciza că, în locul unor texte întregi, a preferat să ofere secvențe „...din care să se constituie tabloul real, complicat, cu multe nuanțe, al PL actuale...". Gruparea textelor pe baza unor teme generale este un alt avantaj al unei asemenea lucrări, oferind informații multiple și esențiale. Trebuie să remarcăm și faptul că, la apariția versiunii din 1972, cartea pe care o recenzăm era prima lucrare apărută în franceză care conținea și texte ce nu aparțineau în exclusivitate psiholingvisticii generativ-transformaționale[7]. Selecția oferită era cea mai vastă în bibliografia franceză de la acea dată.

Așadar, prin bogăția de idei și sugestii, dar și prin suprinderea dinamicii vii a psiholingvisticii contemporane, *Lecturile de psiholingvistică* constituie o lucrare de referință și un valoros punct de plecare pentru investigații viitoare și, în general, pentru anumite aspecte ale procesului de învățămînt.

ALEXANDRU CRIȘAN

MAGDALENA VULPE

Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită

București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, 299 p.

La sfîrșitul anului trecut, au apărut la Editura științifică și enciclopedică două lucrări consacrate unui domeniu care nu a constituit încă obiectul unor monografii cuprinzătoare, sintaxa limbii vorbite : Magdalena Vulpe, *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită*, și Sabina Teiuș, *Coordonarea în vorbi-*

[5] Vezi și recenta carte (apărută în portugheză și în curs de apariție în franceză) a T. Slama-Cazacu, *Psicolingüistica aplicada ao ensino de languas*, São Paulo, Pioneira Editora, 1979, p. 235—245.

[6] Vezi, de pildă, S. Saporta (red.), *Psycholinguistics. A book of readings*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1961, sau J. Mehler, G. Noizet, *Testes pour une psycholinguistique*, Paris, La Haye, Mouton, 1974.

[7] Vezi J. Mehler (red.), număr special *Langages*, 1969, *4* (nr. 16).

rea populară românească. Cele două studii, complementare ca obiect — rezultat al conlucrării între autoare —, se întemeiază pe principii teoretice și metodologice similare, folosind materialul furnizat de același corpus de texte. Publicarea volumelor la care ne referim este simptomatică pentru deplasarea centrului de interes al cercetărilor actuale dinspre aspectele competenței și ale invarianței — singurele demne de atenție în concepția structuraliștilor — spre cele ale performanței și ale diversității lingvistice [1].

Discuția care urmează are în vedere numai cartea Magdalenei Vulpe. Preocupările acesteia pentru problemele de sintaxă a vorbirii populare sînt mai vechi. După cum mărturisește autoarea în *Cuvînt înainte*, studiul său a fost pregătit, într-o primă formă, între 1969 și 1972 și prezentat ca teză de doctorat la începutul lui 1973. În același an, la sfîrșitul culegerii de texte *Graiul din zona „Porțile de Fier"* (realizate în colaborare), ea publica *Observații asupra sintaxei graiului din zona „Porțile de Fier"* [2], făcîndu-și cunoscută concepția despre cercetarea sintaxei dialectale și propunînd o schemă de descriere a unor date faptice.

În capitolul *Introducere*, după o succintă trecere în revistă a problemelor și rezultatelor mai însemnate din domeniul sintaxei graiurilor, M. Vulpe își delimitează obiectul de investigație: subordonarea în frază în dacoromâna vorbită, și își exprimă intenția de a realiza „o monografie sintactică" (p. 18).

Capitolul al II-lea conține, de asemenea, o serie de precizări preliminare privind cîteva chestiuni de metodă și de terminologie. Subliniind dependența strînsă a calității analizei lingvistice de corpusul de date utilizat, autoarea dă o motivare amănunțită faptului că a apelat la texte dialectale narative cu caracter autobiografic. Textele au fost înregistrate pe bandă de magnetofon în 72 de localități de pe teritoriul dacoromân, de la 93 de subiecți în vîrstă de peste 40 de ani, cu puțină știință de carte și cu contacte predominant intracomunitare (p. 21—22). Constatările sale sînt valabile astfel îndeosebi pentru narațiunea monologată nonfolclorică și pentru graiuri cu o structură mai conservatoare.

După o discuție critică asupra accepțiunilor date de diverși cercetători cîtorva determinative: *oral*, *dialectal*, *popular*, *standard*, relevînd dificultățile de definire a acestora, M. Vulpe formulează un punct de vedere personal. Delimitarea claselor menționate se realizează în funcție de trei trăsături: [Geografic], [General], [Normat] (p. 36—39).

Metoda de analiză preconizată presupune semnalarea modalităților de exprimare a diferitelor raporturi sintactice, identificarea fiecărui raport presupunînd *cu necesitate* existența unor mărci formale explicite (conective) sau implicite (concordanța timpurilor, identitatea subiectelor) (p. 40—41); elementelor de intonație, care pot funcționa ca mărci explicite (cf. p. 52), li se acordă un rol secundar (p. 48).

Capitolul al III-lea reunește, sub titlul *Fapte de oralitate* (p. 51—86), prezentarea cîtorva fenomene sintactice explicabile prin modalitatea de transmitere a mesajului în textele conside-

[1] Cercetările actuale disting între *system-sentence*, entitate teoretică, abstractă, și *text-sentence*, produs al comportamentului lingvistic. Vezi, de exemplu, John Lyons, *Semantics*, I, Cambridge, 1977, retip. 1978, p. 29—30.

[2] Cornelia Cohuț, Magdalena Vulpe, *Graiul din zona „Porțile de Fier". Texte. Sintaxă*, București, 1973, p. 353—393.

rate, absente deci din limba scrisă. Autoarea are în vedere anumite construcții care se situează la limita dintre coordonare și subordonare — subordonatele paratactice, adiționale și false, confuzia planurilor în frazele cu mai multe subordonate dependente de aceeași regentă —, precum și așa-numitele construcții „incomplete" și „redundante".

Categoria faptelor de oralitate este distinsă astfel de categoria faptelor populare și dialectale, a căror descriere amănunțită apare în cel mai amplu capitol al lucrării, capitolul al IV-lea, *Propoziții subordonate* (p. 87—226). Pentru fiecare subordonată se urmăresc inventarul de conective și anumite particularități de construcție (topica în frază, coordonarea subordonatelor de același fel, determinarea multiplă prin subordonate și prin echivalente nepropoziționale ale acestora, pronominalizarea subordonatelor și corelativele lor din regentă). Recunoscînd trei clase principale de subordonate : substantive (subiectiva, predicativa, completiva directă și indirectă), atributive și circumstanțiale, autoarea ordonează discuția diverselor specii de subordonate substantive și circumstanțiale în funcție de frecvența acestora în texte.

Cîteva considerații de ordin cantitativ sînt expuse în cap. al V-lea, în care datele privind frecvența speciilor de subordonate și a diverselor conective în corpusul cercetat pot furniza o anumită bază pentru generalizări.

În capitolul de concluzii, reluînd principalele constatări din lucrare, autoarea afirmă că acestea permit formularea ipotezei că „norma sintactică literară s-a format pe baza graiurilor din Moldova" (p. 256).

Primă monografie cuprinzătoare în domeniul sintaxei graiurilor dacoromâne, lucrarea Magdalenei Vulpe are certe calități atît de ordin teoretic și metodologic, cît și de ordin analitic. Cartea se remarcă prin rigoarea și minuția prezentării, prin informația bogată pe care o utilizează, prin claritatea redactării.

Dintre contribuțiile originale ale autoarei relevăm distincția — de mare importanță practică — pe care o introduce între faptele de oralitate, cele regionale și cele populare, precum și descrierea amănunțită a aspectelor sintactice care ilustrează fiecare categorie. Integrarea diverselor fenomene într-o categorie sau alta este atent explicată și motivată prin datele oferite de corpusul excerptat. Se reține, de asemenea, unele soluții sintactice deosebite de cele adoptate în *Gramatica Academiei*, principalul model metodologic al lucrării în discuție (vezi lista acestora la p. 250), precum și caracterizarea detaliată a unor varietăți sintactice insuficient studiate pînă acum (vezi, de exemplu, analiza temporalei de reluare — p. 168—178).

Semnalăm, pe lîngă acestea, valorificarea exhaustivă a bibliografiei românești de sintaxă dialectală. Autoarea confirmă sau infirmă unele puncte de vedere exprimate anterior, delimitînd cu mai multă precizie aria de răspîndire a unor trăsături sintactice. Se verifică, de exemplu, afirmația lui I. Gheție că temporalele introduse prin *pe cînd* exprimînd acțiuni momentane în raport de simultaneitate sau de posterioritate imediată cu acelea din regente au caracter dialectal (p. 152) sau afirmația din *Gramatica Academiei* că temporalele introduse prin *dacă* au caracter popular (p. 155). În schimb, se dovedește că : atributivele introduse prin *ce* nu au caracter popular sau livresc, ci sînt fapte dialectale (p. 132) ; atributivele cu *de*, considerate populare sau regionale, sînt foarte rare (p. 134) ; consecutivele nu sînt mai frecvente în

graiurile din Transilvania (p. 197), așa cum afirmase I. Gheție ; cauzalele cu *dacă* sînt populare și nu regionale (p. 200) ; *de* final are o arie de răspîndire mai largă decît rezultă din ALRT (p. 210) ; *de* condițional nu e specific vorbirii populare, apărînd mai frecvent nu în exprimarea curentă, ci în producțiile folclorice în versuri (p. 211) etc.

După propria mărturisire a autoarei, principalele dificultăți care apar în realizarea unei cercetări de sintaxă dialectală sînt de natură metodologică (p. 249). Ele privesc mai ales structura corpusului de date pe care se întemeiază observațiile și opțiunea pentru un anumit sistem de analiză sintactică. M. Vulpe procedează cu multă prudență în stabilirea ariilor unor fenomene. Nu putem, totuși, să nu remarcăm că rețeaua punctelor anchetate este rară, lăsînd zone neacoperite (vezi harta 1, p. 24), iar volumul materialului adunat este relativ restrîns. Omogenitatea corpusului compensează, într-adevăr, limitarea sa cantitativă, dar introduce noi restricții în ceea ce privește sfera de valabilitate a constatărilor. De altfel, chiar în cuprinsul lucrării, se justifică prin particularitățile corpusului anumite lacune sau insuficiențe : de exemplu, absența unor conective temporale discutate în alte studii (p. 162), absența conectivelor cauzale de origine cultă (p. 204), caracterul limitat al precizărilor de ordin cantitativ (p. 227) etc. De aceea, concluziile formulate au mai degrabă valoarea unor ipoteze care trebuie verificate în detaliu și mai puțin valoarea de a caracteriza codul oral sau sintaxa limbii comune în ansamblu, așa cum se susține în ultimul capitol (p. 250—251).

Aplicarea principiilor de analiză sintactică a limbii standard scrise în studierea codului oral non-standard are, de asemenea, consecințe importante asupra concluziilor cercetării. Pornind de la dificultatea clasificării unor subordonate, autoarea subliniază explicit *imposibilitatea* de a încadra totalitatea structurilor exprimării orale în schemele unei gramatici academice normative (p. 182). Cu toate acestea, în descrierea realizată, este vizibilă tendința de a urma strict acest tip de scheme, trecîndu-se adesea peste o serie de particularități — teoretic recunoscute —, determinate de oralitate. Se susține, de exemplu, că unele propoziții juxtapuse nu pot fi considerate subordonate chiar dacă există o anumită dependență semantică, întrucît nu dispun de mărci formale și univoce (p. 59). Dar, în comunicarea orală, intonația joacă rolul unei mărci formale (vezi precizarea în acest sens de la p. 52) ; pe de altă parte, majoritatea mărcilor conjuncționale nu sînt univoce, ci introduc tipuri diverse de subordonate (cf. *că*, *dacă* etc.). Autoarea dorește să evite interpretarea subiectivă a naturii anumitor subordonate juxtapuse, dar în alte situații propune totuși soluții în urma unor acte de interpretare (de exemplu, considerarea unor propoziții introduse prin conjuncții drept false subordonate).

Uneori, pierzîndu-se din vedere specificul mesajului oral, se ajunge la formulări contradictorii. Astfel, deși se subliniază lipsa de perspectivă a vorbitorului asupra mesajului, fapt care determină neglijarea structurării acestuia (p. 31), se afirmă că frecvența subordonării paratactice demonstrează *intenția* vorbitorului de a-și organiza enunțul prin coordonare (p. 58).

În capitolul final, autoarea aduce o precizare care poate servi ca motivare pentru titlul lucrării. Ea consideră justificată elaborarea unui studiu asupra sintaxei *românei vorbite* pe baza unui material *dialectal* (p. 249), întrucît aces-

ta actualizează norma comunicării orale. Se pune întrebarea însă ce loc se poate acorda dacoromânei *standard* vorbite în definirea specificului comunicării orale și în ce raport se află caracteristicile acestei variante cu cele stabilite pentru variantele regionale în privința subordonării ?

Ni s-ar părea utilă reexaminarea definițiilor propuse pentru noțiunile *popular, dialectal, standard* și, implicit, a sistemului de criterii folosit pentru distingerea acestora. De asemenea, s-ar cuveni să se furnizeze o motivare explicită concluziei privind baza regională moldovenească a normei sintactice, cu argumente rezultate din analiza efectuată în lucrare.

Observațiile de mai sus au menirea de a pune în evidență, o dată mai mult, complexitatea și dificultatea sarcinii pe care și-a asumat-o autoarea abordînd o astfel de temă. Desigur, corpusul poate fi îmbogățit, iar mijloacele de descriere a datelor pot fi rafinate. Se impune însă să recunoaștem că, prin constatările pe care le cuprinde și prin bogăția sugestiilor pe care le oferă, monografia Magdalenei Vulpe deschide o cale fructuoasă de investigație în dialectologie.

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU

AUREL NICOLESCU

Analize gramaticale și stilistice

Antologie, prefață și tabel cronologic de FLORICA DIMITRESCU

București, Editura Albatros, 1981, 348 p.

Antologia alcătuită de Florica Dimitrescu cuprinde doar o parte dintre lucrările lingvistului și filologului Aurel Nicolescu, și anume unele fragmente semnificative aparținînd celor trei domenii de activitate cărora s-a consacrat autorul : gramatică, limbă literară și terminologie lingvistică. Prima secțiune, *Gramatică* (p. 3—60), cuprinde o parte din culegerea *Probleme de analiză a frazei*, concepută de autor ca un material ajutător pentru profesori și elevi, un ghid în egală măsură teoretic și practic și care s-a bucurat, datorită calităților sale, de trei ediții revizuite și îmbogățite succesiv (1969, 1971, 1978). Din această carte, situată la granița dintre gramatica practică și culegerea de exerciții și probleme, au fost incluse în *Antologie* capitolul teoretic introductiv (p. 3—16), precum și o parte din *Analizele* propriu-zise, însoțite fiecare de seturi de exerciții corespunzătoare (p. 17—60).

Secțiunea cea mai amplă a cărții, consacrată *Limbii literare* (p. 63—304), reproduce, pe lîngă două studii teoretice : *Observații asupra neologismelor din „Însemnare a călătoriei mele" a lui Dinicu Golescu* [1] și *Vasile Alecsandri și scrierea fonetică* [2], o parte substanțială din volumul *Observații asupra limbii scriitorilor români*, București, 1971 ; sînt incluse aici 15 din cele 22 de fragmente din istoria limbii literare românești de la primele ei manifestări (Scrisoarea lui Neacșu, 1521) și pînă la creațiile contemporane (T. Arghezi), fragmente de natură să schițeze principalele etape de dezvoltare a limbii. Ideea dominantă, stăruitor subliniată de autor, care rezultă din analiza textelor, este aceea a caracterului unitar al limbii române literare și a importanței pe care o deține limba populară, „latură puțin schimbătoare a personalității poporului român" (p. 9).

[1] Publicat în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, volumul al II-lea, 1958, p. 5—53.

[2] Apărut în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, 1965, p. 627—630.

A treia secțiune a lucrării, consacrată studiului diacronic al unor elemente de terminologie lingvistică, include trei articole (dintre care ultimul inedit: *Despre termenul de „lingvistică" în limba română, Despre primele atestări ale termenului „limbă națională"* și *Conceptul de „dialect" în dicționarele românești* (parte a unei cercetări mai largi, întreprinse în vederea elaborării tezei de doctorat avînd ca temă *Terminologia dialectologică românească).*

Studiile incluse în acest volum selectiv și analizele gramaticale și stilistice, care ocupă partea cea mai întinsă, se remarcă prin interesul și varietatea problemelor abordate, prin bogăția materialului de fapte, prin precizia și claritatea interpretării, ca și prin pătrunzătoarea capacitate de sinteză și spirit critic de care dă dovadă autorul; din lectura lor se desprinde, în egală măsură, dragostea autorului pentru studierea și cultivarea limbii române și dorința de a răspîndi cunoașterea ei științifică în rîndul tinerilor cărora le este destinată, în primul rînd, lucrarea.

Metoda sa de lucru, bazată pe cercetarea minuțioasă a faptelor și pe o vastă documentare, îmbină în mod judicios aspectul teoretic cu cel practic, rigoarea științifică cu pasiunea pentru obiectul supus analizei, „secretul" acestei metode fiind, după cum „îl dezvăluie" însuși autorul în *Introducerea* teoretică la *Problemele de analiză a frazei*, 1969: „cointeresarea cititorului la analiza propusă. Participarea directă și activă a cititorului la analiza fiecărui text în parte îl fac să deprindă, treptat, tainele metodei de analiză. Dacă analiza propusă de noi va solicita atenția cititorului, îl va determina să cerceteze comentariile, acceptîndu-le, completîndu-le sau corectîndu-le, înseamnă că scopul acestei cărți a fost atins" (p. 36).

Caracterul analitic al metodei a impus prezentarea problemelor de sintaxă sub forma unor „micromonografii" cuprinzînd caracteristicile formale și semantice, adeseori și istorice și statistice, pe baza cărora se pot identifica unitățile sintactice supuse analizei, soluțiile propuse fiind, cu unele excepții (de exemplu, în interpretarea semiauxiliarelor de mod și de aspect) cele adoptate de *Gramatica Academiei* (al cărei colaborator a fost). Același caracter monografic îl prezintă analiza fragmentelor de texte literare selectate din scrierile literare reprezentative, în care se urmăresc, de data aceasta, toate nivelele lingvistice (ortografic, fonetic, lexical, gramatical și stilistic). Remarcăm, în acest captiol, selecția sigură și exactă a fragmentelor de natură să releve particularitățile cele mai caracteristice ale scriitorului analizat, precum și pertinența comentariilor și a observațiilor care conduc, prin generalizări semnificative, la concluzii de ansamblu privind profilul literar al unei opere, al unui scriitor sau chiar al unei epoci (vezi, de exemplu, observațiile privitoare la construcția de tip popular a frazei lui Creangă, „domeniu în care se vede cel mai bine efortul uriaș depus de scriitor în operația de prelucrare și cizelare a exprimării populare pe care a ridicat-o pe culmile adevăratei expresii artistice. Cine studiază cu atenție fraza lui Creangă își dă seama că aceasta nu poate fi rodul unui simplu povestitor popular, ci al unui mare maestru al frazei românești" (p. 220), comentariile de natură lexicală ale unor fragmente în cadrul cărora se fac frecvente raportări la vocabularul poetic eminescian, stabilindu-se afinități sau influențe, analogii sau diferențe la nivel lexical între scriitori etc.).

Chiar dacă uneori tendința spre o interpretare precumpănitor semantică în analiza gramaticală a suscitat unele rezerve [3], analizele propuse de autor conțin observații prețioase de care se poate ține cont în aprofundarea unor specii de propoziții, în caracterizarea lingvistică și stilistică a unui scriitor și ele pot fi consultate cu profit nu numai de către elevi, cărora li se adresează în primul rînd, ci și de către studenții facultăților filologice, precum și de către toți cei interesați de problemele limbii române.

Trebuie subliniat de asemenea, în încheiere, meritul editorului acestei *Antologii*, Florica Dimitrescu, căreia îi aparține selectarea judicioasă a materialului, precum și *Prefața* amplă (p. V—XVIII), competentă și caldă, în care vibrează simpatia și prețuirea colegială, ca și regretul pentru autorul dispărut prea curînd.

Regretăm că proporțiile acestei *Antologii* nu au permis includerea și a unor fragmente din alte studii sau lucrări importante ale lui Aurel Nicolescu, de natură să-i întregească profilul științific și filologic, dintre care menționăm doar monografia *Școala ardeleană și limba română*, București, 1971 (291 p.), contribuție remarcabilă la cunoașterea acestei mișcări cu rezonanțe multiple în cultura românească, și ampla *Introducere* (150 p.) la volumul *Morfosintaxa limbii române. Contribuții bibliografice*, I, 1973, care conține o analiză pătrunzătoare a cărților românești de morfologie și sintaxă istorică și despre care editoarea antologiei afirmă în *Prefață* că este „cel mai bun studiu istoric asupra lucrărilor de gramatică a limbii române pînă în anul 1970 (după lucrarea, foarte rară astăzi, a lui R. Ionașcu, *Gramaticii români*, București, 1914)".

ELENA BEREA-GĂGEANU

[3] Cf. recenzia la *Probleme de analiza frazei*, în *Limba română*, 1971, nr. 2, p. 197—200. Această tendință se manifestă și în paragrafele conținînd comentariile gramaticale din cadrul fragmentelor de texte literare analizate, cf. p. 221, 222 (I. Creangă), 271 (L. Blaga).

IANCU COLEAȘĂ

Probleme de gramatică română. Întrebări și răspunsuri

București, Editura didactică și pedagogică, 1981, 196 p.

După cum afirmă autorul în *Cuvînt înainte*, cartea la care ne referim se adresează „celor încadrați sau nu în una din formele de învățămînt și educație din țara noastră, precum și acelora care se pregătesc pentru admitere în liceu sau în facultate" (p. 6).

Lucrarea, precedată de o bibliografie generală (lingvistică, pedagogică și literară), judicios întocmită, cuprinde întrebări (în partea I), răspunsuri (în partea a II-a) și întrebări fără răspunsuri (în partea a III-a).

Autorul a inclus, pe lîngă probleme de morfologie și sintaxă, unele noțiuni și elemente de fonetică, vocabular, ortografie și punctuație, „pentru a dezvolta, la elevi, deprinderi de vorbire și scriere corectă, obiectiv major al activității instructiv-educative în școala noastră".

În partea I *(Întrebări)*, prin observarea și interpretarea faptelor de gramatică existente în texte, se cere elevilor să evidențieze normele gramaticale (definiții, clasificări, flexiune, valențe etc.). Rezolvarea problemelor propuse de autor, prin muncă independentă, învățare prin descoperire, dez-

voltă, fără îndoială, puterea de discernămînt gramatical al elevilor.

Răspunsurile, în majoritate corecte, dau posibilitatea rezolvării întrebărilor, a problemelor de morfologie și sintaxă.

Unele soluții de analiză propuse de autor sînt însă discutabile, invită la „replică", iar cîteva rezolvări sînt chiar greșite. Semnalăm soluțiile discutabile, scăpările autorului, în ordinea în care apar în lucrare :

— Se desparte greșit în silabe cuvîntul *pionier* (pi-o-nier, în loc de pi-o-ni-er) la p. 93 ;

— *multă* din contextul *„Am multă* sperare..." nu este adjectiv pronominal nehotărît, ci adjectiv cantitativ, variabil, cu două terminații ;

— *cui* din contextul „De dreapta *cui* asculta el / Din leu turbat făcîndu-l miel ?" nu este, simultan, pronume relativ și interogativ, ci, în textul analizat, este doar pronume interogativ ;

— *nici un* și *nici o* nu sînt forme ale pronumelui negativ, ci ale adjectivului pronominal negativ (p. 103, ex. 4, 7) ;

— nu *de nouă*, ci *de nouă ori* este numeral cardinal adverbial, iar „(pînă la) nouă" este numeral cardinal, nu adverbial (p. 105) ;

— *mii și mii* și *sute* din contextul „Unde sînt mii și mii de porci trebuie să fie sute de turme" nu sînt numerale multiplicative, ci numerale cardinale care arată aproximația numerică ;

— *suindu-mă* în contextul „...suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvînt" nu este complement circumstanțial de mod, ci complement circumstanțial de timp (p. 108) ;

— *a se duce* din contextul „era gata a se duce..." nu este complement circumstanțial de scop, ci complement indirect (regentul — adjectivul invariabil *gata*) ;

— *mă făcui* din contextul „Hoț de codru mă făcui" nu poate fi în același timp „nepredicativ și predicativ" ! (p. 110), ci e verb copulativ (formează predicatul nominal împreună cu substantivul *hoț* = nume predicativ) ;

— *dobîndit* din contextul „falsul moral dobîndit" (p. 111) și *cîntate* din „valsuri cîntate" nu sînt atribute verbale, ci atribute adjectivale exprimate prin verbe la participiu cu valoare adjectivală ;

— adverbul nu *se* clasifică după „origine *și* proveniență" (construcție tautologică), ci după origine *sau* proveniență ;

— *rece* nu e adverb primar, ci provenit din adjectiv, prin conversiune (p. 112) ;

— nu înțelegem de ce este analizat verbul la gerunziu *neavînd* la capitolul *Adverbul* ;

— nu se analizează locuțiunea adverbială *cu drag* din contextul „Ea dă din cap, zîmbind *cu drag* răspunde" (p. 39) ;

— *multe* din contextul „Mult trăiești, *multe* auzi, *mult* umbli, *multe* vezi" nu este adverb de mod de cantitate (p. 113).

Și la capitolul *Prepoziția* am înregistrat unele inadvertențe : *drept* (adjectiv la origine) poate deveni prepoziție, dar nu trebuie inclus în lista principalelor prepoziții ale limbii române ! (p. 115).

Exercițiul nr. 4 de la p. 41 propunem să fie formulat astfel : „Faceți selecția prepozițiilor și a *locuțiunilor prepoziționale* specifice cazurilor genitiv, dativ" — deoarece, în lista dată, sînt și locuțiuni prepoziționale, nu numai prepoziții.

Interjecția *mor, mor, mor* din contextul „Și, cînd prin dreptul podului, numai iaca și ursul : *mor ! mor ! mor !...*" nu îndeplinește funcția de nume predicativ, ci de complement circumstanțial de mod, p. 119.

— *tiptil-tiptil* din contextul „S-apropie tiptil-tiptil" nu este interjecție, ci adverb de mod repetat sau locuțiune

adverbială (la p. 139 este analizat ca locuțiune adverbială !).

Unele greșeli s-au strecurat și în răspunsurile la capitolul *Exerciții recapitulative la partea de morfologie*.

Facem următoarele precizări :

— *scîrțiind* din contextul „Vin încet și scîrțiind" nu are valoare de adverb (p. 121) ;

— substantivul *flăcău* nu este de declinarea a III-a, ci de declinarea a II-a (p. 121) ;

— *și* din „Bolta *și*-a cernut năframa" (p. 122) și din „Zarea-*și* picura argintul" (p. 123) nu sînt complemente indirecte, ci atribute pronominale.

La capitolul *Sintaxa* facem următoarele observații :

— *-i moarte* din contextul „Și-i moarte-n sat" nu e predicat, ci *i* este predicat verbal, iar *moarte* subiect gramatical al propoziției (p. 130) ;

— acordul gramatical corect al predicatului cu subiectul din propoziția (cu acord greșit) „Galații este departe de Cluj" este „Galații sînt departe de Cluj" sau „Galațiul este departe de Cluj", p. 131 ;

— la pagina 133 găsim „Propoziția atributivă *pozitivă*" (poate apozitivă !) ;

— *înainte de a se apropia* este complement circumstanțial de timp exprimat prin verb la infinitiv precedat de locuțiunea prepozițională *înainte de* (p. 137) ;

— *din pricina lor* este complement circumstanțial de cauză exprimat prin pronumele personal *lor* precedat de locuțiunea prepozițională *din pricina ;*

— *din cauza celor trei* — complement circumstanțial de cauză exprimat prin numeral cardinal substantivizat cu articolul demonstrativ în genitiv, precedat de locuțiune prepozițională ;

— propozițiile *nu cumva să vie și să te găsească aici* din fraza „Heu, Telule, du-te, nu cumva să vie și să te găsească aici" nu sînt subordonate circumstanțiale de cauză, ci subordonate circumstanțiale de scop cu valoare negativă ;

— *deși rugat* (din „Deși rugat nu a primit propunerea") și *deși puțini* („Deși puțini, ostașii creștini erau însă plini de foc") nu sînt complemente circumstanțiale concesive, ci propoziții circumstanțiale concesive (este vorba de fenomenul sintactic al omiterii verbului *a fi — a fost* și *sînt ; deși* este conjuncție specifică subordonatei concesive și nu poate lega complementul de verb ! (p. 142) ;

— *acesta* din „în cazul acesta" nu este pronume, ci adjectiv demonstrativ (p. 143).

În nici un caz, *să moară* din contextul „De-i vezi murind să-i lași *să moară*" nu este subordonată predicativă, ci subordonată predicativă suplimentară (p. 147).

Nu găsim greșeli de acord în exemplele : „Ploieștii sînt departe de Suceava" (e acord gramatical, posibil, alături de „Ploieștiul e departe de Suceava") și „Ionel și Marioara pleacă la părinții lor" (p. 170, ex. 14).

Partea a III-a a lucrării *(Întrebări fără răspunsuri)* cuprinde probleme și exerciții care pot fi folosite cu succes în predarea și repetarea cunoștințelor de morfologie și sintaxă la clasele a V-a — a VIII-a. Textele propuse pentru analiza gramaticală nu cuprind însă decît în mică măsură dificultățile de ordin morfologic și sintactic cu care trebuie să se confrunte absolvenții clasei a VIII-a și, cu deosebire, candidații la examenul de admitere în facultățile de filologie.

Recenzia noastră nu a urmărit să diminueze valoarea culegerii întocmite de Iancu Coleașă, care constituie, alături de alte lucrări similare, un instru-

ment util pentru toți cei interesați de însușirea gramaticii limbii române.

GHERGHINA DUMITRU

Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"

Ediție de ZAMFIRA MIHAIL și PAUL MIHAIL. Cuvînt înainte de ȘTEFAN ȘTEFĂNESCU

București, Editura Litera, 1980, XXXI [XXXII] + 263 p.

În anul 1948, Paul Mihail prezenta într-una din publicațiile Institutului de istorie națională „A. D. Xenopol" un nou manuscris al cronicii lui Ion Neculce [1]. Scris în întregime de nepotul cronicarului, Ioasaf Luca, căruia îi sînt datorate și alte copii ale *Letopisețului Țării Moldovei de la Dabija vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* [2], exemplarul se impunea atenției în primul rînd prin faptul că era mai complet decît celelalte versiuni păstrate, conținînd totodată modificări de copist deosebit de importante din punct de vedere istoriografic [3].

Descoperirea, considerată a avea o mare importanță pentru istoriografia românească [4], nu a fost urmată imediat de un studiu detaliat și de editarea pe care Paul Mihail o considera o datorie [5]. Consecința firească, în condițiile în care manuscrisul s-a păstrat în continuare într-o colecție particulară, a fost că noua versiune a cronicii lui Neculce a reintrat în anonimat. Faptul, coroborat cu existența unor modificări autografe ale cronicarului în copia *Letopisețului* păstrată la Biblioteca Academiei R. S. România din București sub cota ms. rom. 253, a făcut ca, în 1955, Iorgu Iordan să folosească drept bază a ediției critice a cronicii în discuție ultimul manuscris citat [6].

Recent Paul Mihail împreună cu fiica sa, Zamfira Mihail, convinși că „e necesar ca diferite redacții să fie publicate ca «obiecte autonome»" [7], au publicat manuscrisul „Mihail" al cronicii lui Ion Neculce [8].

Ediția se deschide cu un *Cuvînt înainte* (p. VII—VIII), semnat de un cunoscut specialist în istorie, Ștefan Ștefănescu, care subliniază în primul rînd „valoarea istorică a informațiilor noi cuprinse în versiunea lui Ioasaf Luca a cronicii lui I. Neculce" și faptul că „ne aflăm în fața unei descoperiri științifice de mare importanță" (p. VIII).

Nota editorilor (p. IX—XXXI), în fond un studiu asupra principalelor probleme ridicate de studierea noii versiuni, oferă o descriere amănunțită a manuscrisului, informații cu privire la data copierii acestuia, considerații asu-

[1] Paul Mihail, *Cronica lui Ion Neculce în copie din 1781*, Iași, 1948 (Publicațiile Institutului de istorie națională „A. D. Xenopol").

[2] Avem în vedere manuscrisele păstrate la Biblioteca Academiei R. S. România sub cotele ms. rom. 53, 112, 252, 254 și 3416 (vezi Gabriel Strempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, I, București, 1959, p. 139—140).

[3] Paul Mihail, *op. cit.*, p. 3—5.

[4] Vezi sinteza opiniilor în *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"*, București, 1980, p. XVII.

[5] Paul Mihail, *op. cit.*, p. 8.

[6] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ed. Iorgu Iordan, ed. I, București, 1955 ; ed. a II-a, București, 1959.

[7] Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, București, 1970, p. 20 ; apud *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"*, p. IX.

[8] *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"*. București, 1980.

pra relației sale cu alte copii datorate lui Ioasaf Luca și asupra caracteristicilor generale ale limbii și grafiei textului editat. Toate subordonate firesc scopului de a justifica apariția și necesitatea ediției și de a argumenta modalitatea de editare adoptată.

Din descrierea manuscrisului sînt de reținut cîteva corecții ale afirmațiilor făcute de Paul Mihail în 1948 sau ale unor considerații ulterioare datorate altor specialiști [9].

Avem în vedere în primul rînd lacunele reale ale manuscrisului (f. 97—100, 108 și fila finală, pierdută, aflată după aceea care poartă numărul 268), stabilite și evaluate ca întindere prin comparația făcută cu manuscrisul editat de Iorgu Iordan [10].

Reține apoi atenția constatarea deosebit de importantă că fila 269, pe care se află însemnarea ачє(с)тȣ лєтопісъ(ц) єа(с)-тє скрі(с) дє лȣка є(р)монахȣ. 1781 [11], nu a fost scrisă de nepotul cronicarului [12]. „...Compararea ductului scrisului, analiza hîrtiei care este de altă proveniență decît restul manuscrisului, ca și formularea însemnării, ne determină la o reconsiderare a acestei opinii. Însemnarea a fost făcută de altă mînă, ea nu a fost scrisă de Ioasaf, ci probabil de un bibliotecar care a consemnat în anul 1781 (scris cu cifre arabe, or Ioasaf notează anii totdeauna cu chirilice) numele copistului din necesitatea unei identificări sau evidențe a volumului" (p. XV).

Constatarea modifică nu paternitatea lui Ioasaf Luca asupra manuscrisului, ci data la care s-a presupus a se fi executat copierea (1781). Stabilirea acesteia nu se poate face, în această situație, decît prin cercetarea informațiilor cuprinse în text și, mai ales, prin cercetarea filigranologică a filelor 1—268.

Conform informațiilor furnizate de editori, hîrtia utilizată de Ioasaf este de proveniență italiană, fiind produsă la mijlocul secolului al XVIII-lea. Spre această concluzie conduce unul dintre filigranele reproduse, denumit impropriu „rozetă cu stele", și contramarca acestuia, numită de editori „blazon" (p. XIII, fig. *a*) [13], identificate a aparține hîrtiei fabricate în 1743 în Lombardia [14]. Este deci filigranul textului identic cu acela reprodus de Georg Eineder? Editorii lasă să se înțeleagă că răspunsul este afirmativ, dar o confruntare a decalcului scos din manuscris cu acela aflat în volumul lui Georg Eineder ne arată că ne aflăm în fața a două mărci de fabrică nu identice, ci doar asemănătoare. Despre cel de-al doilea filigran al textului (p. XIII, fig. *b*) editorii nu ne spun nimic, deși din intersectarea perioadelor de fabricație a celor două tipuri de hîrtie s-ar fi putut obține informații mai precise asupra datei de alcătuire a versiunii editate [15]. Aceluiași scop i-ar fi servit

[9] O sinteză a acestor considerații este făcută în *Nota editorilor*, p. XII, XIV—XV.

[10] Cf. Paul Mihail, *op. cit.*, p. 2.

[11] Textul și grafia însemnării sînt reproduse după Paul Mihail, *op. cit.*, p. 3.

[12] Cf. Paul Mihail, *loc. cit.*

[13] Comentariul editorilor (p. XII) este ambiguu, lăsînd să se înțeleagă, în mod greșit, că așa-numitul „blazon" este de fapt filigranul reprodus pe p. XIII sub litera *b*.

[14] Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum, Holland, 1960, no. 723; apud *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca*, p. XII.

[15] În Georg Eineder, *op. cit.*, este reprodus, sub numărul 691, un filigran aflat pe hîrtia fabricată în Lombardia

și identificarea filigranului filei finale a manuscrisului, nereprodus în studiu (literele latine PS [16]), data acestuia reprezentînd termenul *ad quem* al copierii textului [17].

În aceste condiții, informațiile interne cuprinse în cronică datează manuscrisul post 1758 („dată la care numai ultimul fiu al lui Antioh Cantemir trăia încă" [18]). Coroborînd această dată cu aceea a alcătuirii însemnării finale, constatăm că Ioasaf Luca și-a scris, probabil, cronica în deceniul al șaselea sau al șaptelea al secolului al XVIII-lea (1758—1781), deci aproximativ în perioada în care s-a presupus că ar fi fost alcătuit și manuscrisul înregistrat la Biblioteca Academiei R. S. România din București sub cota ms. rom. 252 (1760—1775) [19].

Referitor la relația manuscrisului „Mihail" cu celelalte versiuni ale cronicii lui Ioan Neculce, editorii promit, în completarea concluziilor sumare și neargumentate din introducere (a se vedea în primul rînd ipoteza copierii versiunii „Mihail" direct de pe originalul cronicii [20]), un studiu detaliat ce va fi publicat ulterior.

O lucrare specială va fi consacrată de asemenea, după cum afirmă editorii, studiului lingvistic al textului. Avînd în vedere acest viitor studiu, credem că trebuie corectate cîteva dintre afirmațiile făcute în volumul pe care îl recenzăm.

Ne referim, în primul rînd, la așazisele influențe ale normei lingvistice muntenești, trădate de existența în text pe de o parte, a grafiilor *crezind, vădzind, sint, sirb* și, pe de altă parte, a formelor verbale iotacizate : *încreazâ, puind, șază, vază, trimiță* (p. XXVIII). Prima particularitate, întîlnită relativ frecvent în zonele în care era răspîndită rostirea dură a consoanelor *s, dz, z* și *ț*, nu au fost înregistrată niciodată în Muntenia propriu-zisă [21]. Cea de-a doua, inclusă astăzi între trăsăturile specifice graiului muntenesc, putea fi înregistrată, în secolul al XVIII-lea, și în texte provenind din jumătatea de nord a Dacoromaniei, în care alterna cu formele cu dentala refăcută, mult mai puțin frecvente [22].

Avem în vedere, după aceea, maniera uniformizatoare de interpretare a anumitor grafii. Uniformizarea este făcută fie în sensul normelor ortografice actuale (мрте, ѧноѥще, кєлтоѧлє; ачѣлє, прин-цєсє, шѣсє au fost transcrise totdeauna *ierte, înnoiește, cheltuiele ; acele, prinsese, șese*, iar обичаи, notat consecvent în manuscris, *obicei*, p. XXIX), fie în acela al unei norme lingvistice moldovenești, considerată greșit a fi acționat fără excepție (ѣ sau ѧ, aflate în finală, au fost transcrise *-e*, indiferent dacă se aflau sau nu în poziție accentuată : аша, пашѣ; ашѣ [23].

În ambele situații realitatea lingvistică este, după părerea noastră, parțial

---

în 1726, a cărui contramarcă este asemănătoare cu semnul de fabrică în discuție.

[16] *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca*, p. XV ; Paul Mihail, *op. cit.*, p. 2—3.

[17] Astfel s-ar fi putut verifica și presupunerea avansată de editori cu privire la data și autorul însemnării de pe fila 269.

[18] Cronica lui *Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca*, p. XXVI.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] Vezi Ion Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, București, 1975, p. 139.

[22] *Ibidem*, p. 167.

[23] A se vedea pentru situația reală a lui *-ea* în secolul al XVIII-lea, Ion Gheție, *op. cit.*, p. 119—120.

falsificată prin eliminarea unor forme care au avut cu siguranță curs în Moldova în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Menționăm pentru susținerea acestei afirmații, în afară de exemplele reproduse chiar în *Nota editorilor*: „авѣ, кѫприиѧѣ, знчѣ, аалъгѣрѣ, ачѣ au fost transcrise *avea, cuprindea, zicea, alăturea, acea*" (p. XXIX), formele нєкѫ(л)чѣ (f. 159) și могъ(л)дѣ (f. 159/22), care, după opinia noastră, trebuiau transcrise *Neculcea* și *Mogîldea*, nu *Neculce* și *Mogîlde* (p. 144).

Normele de transcriere prezentate în *Nota editorilor* sînt aplicate consecvent în editarea cronicii (p. 1—244) [24]. Faptul acesta, alăturat aparatului critic în care sînt prezentate toate diferențele existente între manuscrisul „Mihail" și textul de bază al ediției Iorgu Iordan și marcării prin culegerea cu litere cursive a plusurilor constatate în primul izvor citat, fac ca ediția întocmită de Zamfira și Paul Mihail să poată fi consultată cu încredere și profit.

Utili sînt de asemenea indicii de nume (p. 247—256) și de locuri (p. 257—263), care încheie o ediție ce merită a fi apreciată. Elogii se cuvin a fi adresate, de asemenea, Editurii Litera, care se înscrie, prin volumul pe care îl recenzăm, în rîndul instituțiilor ce-și propun să contribuie la volorificarea în cît mai bune condiții a vechilor monumente de limbă și cultură românească.

GH. CHIVU

[24] Transcrierea unei grafii ca нѫ циѧ (f. 1/19) prin *nu știia*, în loc de *nu știa*, cum se cere la p. XXIX, este evident o scăpare, care arată că editorii au oscilat în multe din situațiile în care au adoptat o normă ideală (moldovenească sau literară).

EUGEN SIMION

Dimineața poeților Eseu despre începuturile poeziei române

București, Cartea românească, 1980, 430 p.

Față de scrisul lui Eugen Simion am nutrit întotdeauna nu numai interes, ci și admirație. De mai bine de 25 de ani, el se numără în rîndul celor mai activi și mai înzestrați critici contemporani, atît în sensul ariei de cuprindere a subiectelor, cît și a ideilor critice puse în circulație. Cu un devotament fără margini, el slujește cauza literaturii actuale, de ultimă oră, dar se lasă antrenat cu ușurință și în cercetări mai complexe de istorie literară, pe care le rezolvă în aceeași manieră sigură, dezinvoltă, polivalentă : nu are ezitări în fața cuvîntului, „priza" la obiect se face repede și eficace, intuițiile dovedesc cultură literară și bun gust. Critica sa e apoi traversată de obsesia scriiturii frumoase, artiste, de tip lovinescian, dominantă în *Timpul trăirii-timpul mărturisirii*, carte de o francheță și o spontaneitate a observațiilor de-a dreptul cuceritoare. Mai greoi în *Scepticul mîntuit*, mai risipitor în *Scriitori români de azi*, criticul ne apare mai metodic și mai organizat în idei în recentul volum *Dimineața poeților*, apărut de curînd la Cartea românească. Spectacolul ideilor e mai vizibil, ca și gustul pentru construcția critică elaborată, metodică. Interesul său se circumscrie de astă dată epocii de început a literaturii moderne, mai bine zis a începuturilor poeziei noastre lirice. Tema îi mai tentaseră și pe alții, printre care se numără nume ilustre ca acelea ale lui Ov. Densusianu, G. Bogdan-Duică, G. Călinescu etc., dar aceștia o subsumaseră de fapt informației, pe cînd Simion o abolește, o pune în paranteză.

Tot ceea ce ține de istoricitatea materiei studiate îl dezinteresează profund, suveran rămînînd singur textul, pe care-l citește cu ochii moderni ai unui subtil degustător de poezie. Lectura lui nu este numai nouă, ci și personală ca tehnică (zeii tutelari se strevăd totuși limpede : Denis de Rougemont pentru ideile generale și Barthes pentru metodă) și îndrăzneață în caracterizări. Astfel de recitiri, de reinterpretări sau reiterări sînt periodic necesare. Prăfuite, ocolite, căzute în desuetudine și dizgrație, poate și pentru simplul motiv de a fi fost cuprinse în manualele de școală, aceste texte se șterg, ca vocile de pe benzile de magnetofon, și e nevoie nu numai de o operă de „conservare" a lor, ci și de o „întinerire". O astfel de operație execută acum criticul asupra poeților pe care-i are în vedere : Văcărești, Cârlova, Heliade, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Alecsandri, Anton Pann, la care urmărește cu precădere modul de constituire a discursului amoros, plecînd de la ideea lui Denis de Rougemont potrivit căreia nașterea conștiinței lirice coincide cu nașterea conștiinței erotice. Pentru a-și exprima preaplinul sentimental, individul apelează la expresie și astfel dorința de a comunica devine, inevitabil, dorință de a scrie. De aceea vom găsi în carte o preocupare constantă din partea autorului de a pune în evidență formarea conștiinței scriitorești și a profesionalizării scrisului, de la ideea de „întemeiere" la Văcărești, tradusă prin neliniștile în fața cuvîntului și nevoia de a-l fixa într-o gramatică, pînă la ideea scrisului ca datorie și foame de materialitate, manifestată la Heliade prin verbele „a crea", „a plasma" și „a edifica" și de aici la dorința alecsandriniană de „a intimiza și elibera fantezia".

Dar demersul principal al lui Eugen Simion se îndreaptă înspre analizarea modului în care poezia română se constituie ca discurs autonom, modul în care ea își construiește un sistem de imagini și o retorică proprie, fiecare scriitor fiind o etapă inevitabilă și necesară în acest lanț de perfecționare și șlefuire continuă, de luptă cu „barbaria" limbii, cu lipsa modelelor și cu insuficiențele prozodiei. Prima treaptă o constituie, desigur, Văcărești, cu poezia lor galantă și curtenească, cu oftaturile și plînsurile lor, cu întreaga strategie a „sclavajului" și a plăcerilor amorului. Încet-încet drumul se nivelează, devine mai accesibil prin coborîrea de la iatac în natură și prin crearea unui spațiu securizant propriu și mai propice desfășurării ceremonialului iubirii. Deja în poezia lui Cârlova versul poate deveni ușurare a sufletului, iar amorul izvor de întristare și petrecere în singurătate. Apoi, cu Heliade, el capătă formele amorului conjugal și ale desfășurării fanteziei pe largi planuri cosmice, absorbind deopotrivă informul și plenitudinea, într-o permanentă obsesie a ordinii. De la „simfonia dulcelui și a plăcerii", întîlnită la Cârlova, la scenografia așteptării la Gr. Alexandrescu și la simțualismul poeziei lui Bolintineanu (care descoperă solarul spațiu bosforian), poezia română se deschide încet-încet spre spațiul retoric de tip romantic, al cărei cadru devine *valea, dîmbul* și *stînca* la Heliade, *muntele, turnul* și *cetatea în ruină* la Gr. Alexandrescu, la *marea* lui Bolintineanu („primul nostru poet marin", cum îl caracterizează autorul), la *lunca, poiana, cîmpia* și *balta* lui Alecsandri, deoarece cucerirea peisajului interior se face printr-o dialectică foarte strînsă cu cucerirea celui exterior. Astfel, dacă Heliade are preferință pentru „supradimensionarea" obiectelor, Bolintineanu apelează

la „reducție", la „starea de inocență" a materiei și la o programatică „îmbătare" în fața ei, printr-o simțualizare extremă, Alecsandri descoperă „reveria molatică, dezmierdătoare", vădind un simț deosebit pentru volatilitate, transparența și strălucirea obiectelor. Eugen Simion indică aici prezența unei figuri a alunecării și beatitudinii, a exuberanței și euforiei care dă sens de monumentalitate naturii. Poezia română cîștigă astfel, prin el, dreptul deplin de cetate.

Facem abstracție aici de „codul amorului" pe care criticul îl urmărește în scrierile lui Conachi, Mumuleanu sau Anton Pann pentru a face observația că din procesul de constituire a acestui discurs lipsește totuși poezia transilvăneană (care a dat prin Barac, Aaron și Pauleti cîteva note particulare ceremonialului amoros, care trimite în mod mai accentuat la poezia populară și la cîntecul de lume sau la poezia irmoaselor), fără de care o cercetare mai atentă a epocii de constituire a lirismului românesc pare serios diminuată, după cum ni se pare că o căutare prea obstinată în plan formal (figuri ale spiritului, ale retoricii și ale discursului amoros) împiedică uneori urmărirea cu claritate a unui discurs critic interesant, atractiv și de mare subtilitate, de pe urma căruia „dimineața poeziei" noastre se conturează totuși altfel.

MIRCEA POPA

MARIANA IONESCU

Ochiul ciclopului. Tudor Arghezi, prozatorul

București, Editura Eminescu, 1981, 292 p.

Consacrînd cea dintîi exegeză amplă și sistematică prozei argheziene ca atare, considerată în sine (și pentru sine), și nu văzută ca o prelungire sau ca o altă față a poeziei ori ca „le violon d'Ingres" al poetului, Mariana Ionescu a înțeles să o facă astfel încît cartea ei să ofere cititorului posibilitatea atît de a intui, în baza demersului analitic și interpretativ, individualitatea fiecărei opere examinate, cît și de a se edifica asupra artei de prozator a lui Tudor Arghezi în totalitatea ei. În acest scop, noua cercetătoare a operei argheziene și-a impus să analizeze fiecare scriere în parte, reliefîndu-i astfel unicitatea, și, totodată, și-a gîndit studiul astfel încît acesta să nu devină o însumare de recenzii.

Spre a realiza asamblarea atîtor opere eterogene prin compoziție într-o construcție critică unitară, păstrînd fizionimia specifică a fiecăreia, Mariana Ionescu a operat o clasificare a creațiilor argheziene în proză pe criteriul marilor linii tematice. Acestea sînt, în viziunea sa, trei și ele direcționează, potrivit specificării din cuvîntul introductiv: *1.* temele colectivității, *2.* temele individului și *3.* temele unei *imago mundi*, construită de imaginația vizionară a unui contemplator fascinat de spectacolul existenței. Temelor colectivității le sînt rezervate două capitole ample, primele. Obiectul demersului exegetic îl constituie aici pamfletele și *Pravila de morală practică* (întîiul capitol), volumele *Poarta neagră* și *Icoane de lemn*, *Tablete din Țara de Kuty*, în fine romanul *Cimitirul Buna-Vestire* (capitolul al doilea). Succesiunea titlurilor citate exprimă nu cronologia operelor respective, ci poziția lor în construcția critică propusă. Mariana Ionescu a grupat scrierile argheziene în care predomină temele colectivității în funcție de raportul fiecăreia cu existența obiectivă. Produse mai mult ale fanteziei creatoare decît ale reflectării rea-

lului, decît expresii ale situării faţă de evenimente, fapte şi persoane cu acte de stare civilă, pamfletele fac, totuşi, referiri la stări de lucruri atestate istoric, la oameni care au existat în carne şi oase ; ele restructurează existentul, inserîndu-i caracterele grotescului ilariant şi ale teratologicului, dar vizează explicit pe cîte cineva anume sau ceva precis, existent aievea. În *Poarta neagră* şi *Icoane de lemn* realul e trecut prin „vămile ficţiunii", care îi reţine o bună parte din conţinut. Portretizînd locatari ai închisorii sau zugrăvind fauna mediului monastic, scriitorul adoptă nume generice sau, dacă le va fi menţinînd pe cele reale (probabilitate de verificat şi fără nici o importanţă), acestea nu ne spun nimic prin ele însele, aparţinînd unor fiinţe ce nu există pentru noi decît în virtutea creaţiei lui Arghezi. Cu *Tablete din Ţara de Kuty* — constată cercetătoarea — proza argheziană şi-a apropriat încă o zonă a ficţiunii, această scriere integrîndu-se într-o specie pe care Mariana Ionescu o numeşte, după Marian Popa, „utopie negativă" sau „utopie răsturnată" şi „antiutopie". În *Cimitirul Buna-Vestire*, unde acţionează miraculosul, ficţiunea concurează realul pînă la confruntarea acestuia cu miticul, chiar dacă într-o viziune persiflantă. Din discursul exegetei, discurs susţinut printr-o riguroasă demonstraţie a tuturor aserţiunilor, rezultă că fermentul întregii proze argheziene jalonate de temele colectivităţii este de natură pamfletară. În textele declarat polemice şi cu adresă precisă, pamfletul se realizează în stare pură, operînd independent, în deplină libertate. Prozele nesituate polemic la modul explicit sînt dinamizate şi ele, adeseori, de curenţii atitudinii pamfletare, însă aceştia acţionează în convergenţă cu alţi factori cristalizanţi. Pamfletul încheie, în cuprinsul lor, diverse „alianţe", şi caracterul, structura, orientarea fiecărei scrieri sînt determinate de modalităţile şi finalităţile acestora.

Cărţile lui Arghezi axate pe tematica individului : *Ochii Maicii Domnului* şi *Lina* — observă Mariana Ionescu —, sînt naraţiuni de speţa *Bildungsromanului*. Prima se întocmeşte, asemenea romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, prin adoptarea unui clişeu mitic, acela al nativităţii, cu deosebirea că, în *Ochii Maicii Domnului*, prozatorul nu procedează, ca dincolo, la o verificare a mitului, în spirit modern, prin evoluţia realităţii sub impactul ficţiunii, ci, din contră, verifică realitatea prin mit. În romanul lui Vintilă Voinea, zice exegeta, „realitatea dobîndeşte statut prin mit, care desăvîrşeşte experienţa şi, în consecinţă, personajele suferă o predestinare".

Intitulat *Mirajul lumii*, capitolul rezervat tematicii provocate de uimirea în faţa priveliştilor de tot felul ale vieţii, de la cele generate de mişcările cosmice, de neîncetatele miraculoase prefaceri ale materiei la cele oferite de spectacolul străzii şi de experienţa cotidiană măruntă, radiografiază proza poematică şi aşa-numitele „subiecte argheziene", dezvăluind sensuri, semnalînd alegorii, interpretînd simboluri, consemnînd modalităţi artistice.

Capitolul final, *Meşteşugul blestemat şi fericit*, sintetizînd observaţiile esenţiale din cuprinsul studiului, identifică, descrie şi explică factorul primordial al modului arghezian de creaţie în proză, punctul *origo* al specificităţii artei argheziene : propensiunea scriitorului de a disloca realul, a-l restructura şi redimensiona. Lui Tudor Arghezi, prozatorul, îi este proprie, susţine Mariana Ionescu, optica lui Ochilă, o optică ciclopică. De aici şi titlul studiului care, prin tot conţinutul său, învederează mo-

dalitățile „privirii ciclopice" în proza arghezi ană.

Nu s-ar putea spune că toate, absolut toate considerațiile din lucrare aderă la ideea directoare, că fiecare analiză exemplifică și, implicit, argumentează teza centrală. *Pravila de morală practică*, de exemplu, e analizată cam în sine, paragraful ce-i este consacrat nu se integrează de ajuns de organic în capitolul în care a fost introdus : cel consacrat pamfletarului. „Subiectele" sînt scrieri de alt tip decît prozopoemele din *Ce-ai cu mine, vîntule ?* împreună cu care sînt analizate în același capitol. Pe de altă parte, voința de a nu dezmembra nici o operă a pus-o pe exegetă în situația de a relua unele idei, dat fiind că o seamă de procedee ale scriitorului trec dintr-un text în altul. Orice opțiune își are avantajele și riscurile ei, și Mariana Ionescu, valorificîndu-le la maximum pe cele dintîi, a fost nevoită să și le asume — făcînd tot ce era posibil spre a le reduce la minimum, și reușind — și pe acestea din urmă. Pe suprafața întregii teze, micile neajunsuri sînt eclipsate cu totul de rezultatele remarcabile ale demersului critic. Cercetătoarea stăpînește perfect materia de specialitate : istoria literaturii române, e pe deplin familiarizată cu teoria literară și estetica, posedă o cultură generală temeinică, fiind în măsură să facă uz de achizițiile mai multor discipline pentru a-și valida aserțiunile, operează cu unele dintre cele mai bune, mai eficace instrumente ale criticii literare. O seamă de propoziții ale ei se impun atenției nu numai prin aceea că înscriu o incontestabilă contribuție la progresul studiilor despre Arghezi, ci și în virtutea faptului de a constitui un exemplu de metodologie critică, un adevărat model (nu singurul posibil, firește) de exegeză.

Cele mai multe observații noi, personale, se găsesc în primul capitol și vizează, deci, arta argheziană a pamfletului. Mecanismele acestei arte acționează, după Mariana Ionescu, în trei direcții. În o seamă de cazuri, cei doi factori majori ai viziunii pe care scriitorul o creează — personajul și evenimentul — suferă degradări. Aceasta ar fi o primă direcție. Alteori (a doua direcție) în trama — „epică" — a scrierii este introdusă o așa-numită de către exegetă „ipoteză narativă", care împinge datele realului în ficțiune, irealizînd personajele și situațiile. Cea de-a treia direcție se precizează prin structurarea epicului ca simptom al literarității, mai ales în scopuri retorice. Fiecare dintre aceste direcții se constituie într-un mod sau în anumite moduri de pe urma cărora rezultă procedee artistice de o marcată originalitate. Astfel, degradarea personajului și a evenimentului se produce pe trei căi : prin „valorizarea negativă a animalierului și domesticului", mai precis : prin trimiteri la biologicul și fiziologicul penibil, la „corporalul indecent" ; prin depersonalizare, operată în sensul reificării, al parodiei onomastice sau al placării mecanicului asupra a ceea ce e viu. Exemplificînd fiecare procedeu, exegeta articulează, cum spuneam, observații pătrunzătoare și chiar propune noi termeni, precum „metaforă narativă", „ipoteză narativă", „metaforă ramificată", meniți, foarte probabil, să intre în limbajul criticii literare. Procedeul „ipotezei narative", fiind specific pamfletului arghezian, beneficiază de un studiu amănunțit. După ce arată în ce constă acesta (...în includerea prin prezumție a unei secvențe epice informativ-redundante în cadrul relatării evenimentului incriminat"), cercetătoa-

rea ordonează modalitățile „ipotezei narative" în funcție de trei considerente : consecințele atitudinii naratorului în nuanța relatării, posibilitatea combinării cu alte procedee literare și natura relației dintre termenul de bază și cel eterogen. Constituenții acestei clasificări sînt, la rîndul lor, divizați, mergîndu-se astfel la demontarea aparatajului artei de pamfletar a lui Arghezi pînă la ultimele piese. Prin pasiunea pentru demontări și clasificări, pentru analiză în genere, Mariana Ionescu se situează în descendența lui Mihail Dragomirescu și în congregația succesorilor săi, structuraliștii de astăzi, fără a cădea în excesele unora dintre ei (sau ale maestrului) : fără a întocmi scheme labirintice și a sufoca ideile sub hățișurile unei terminologii inutil complicate, absurd de pretențioase. Textul discursului critic al Marianei Ionescu este nu numai lipsit de ariditate, dar, pe largi suprafețe, chiar atrăgător, ca urmare a agrementării aserțiunilor, formulate cu rigoare științifică, prin citate savuroase. Dacă în primul capitol predomină remarcile de ordin tehnic, în celelalte abundă considerațiile cu caracter estetic mai general, trimiterile la mitologii, observațiile de natură psihanalitică, decriptările de simboluri, exegeta adaptîndu-și mijloacele de cercetare substanței și structurii specifice a fiecărei opere analizate.

Prin toate demersurile, proza argheziană este luminată în moduri ce o fac mai interesantă, mai seducătoare și o înalță, pe scara de valori a literaturii naționale și universale, la o altitudine mai mare decît aceea la care ne obișnuiserăm să o situăm.

DUMITRU MICU

ONISIFOR GHIBU

Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură

Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de NADIA NICOLESCU. Postfață de MIRCEA ZACIU

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, 383 p.

Una dintre perioadele cele mai grele și mai puțin cunoscute din istoria învățămîntului transilvănean după adoptarea legii Apponyi, care stipula maghiarizarea forțată a naționalităților din Ungaria, este prezentată de către Onisifor Ghibu, fost profesor de pedagogie de la Universitatea din Cluj între 1919 și 1943 în memoriile recent apărute în Editura Dacia, sub îngrijirea Nadiei Nicolescu, cu o postfață de Mircea Zaciu. Această carte dezvăluie cititorilor pagini de luptă victorioasă pentru menținerea limbii române ca limbă de predare în școlile românești din Transilvania anilor 1907—1917. Scrise la vîrstă aproape octogenară, după „o viață trăită pe culmile cele mai luminoase și pe piscurile cele mai prăpăstioase ale istoriei noastre moderne, într-una din cele mai tulburi și mai mărețe perioade ale ei" (*Cuvînt înainte*, p. 49), amintirile lui Ghibu vorbesc de la sine despre caracterul dîrz al unui om de școală care pune mai presus de orice interesele generale ale neamului său.

Omul de școală și pedagogul a considerat necesar să lase contemporanilor și generațiilor viitoare mărturii despre vremurile pe care le-a trăit, despre oamenii de seamă pe care i-a cunoscut și despre ideile și idealurile pe care le-a urmărit. Primul volum al amintirilor începe cu obișnuita biografie și monografie a satului natal, Săliștea Sibiului, continuînd cu anii de școală la Sibiu și Brașov, cu cei ai studenției

la București, unde îi cunoaște pe Titu Maiorescu și N. Iorga, apoi la Budapesta, în calitate de redactor la *Lupta*, un popas neprevăzut, pentru întîia oară în față cu moartea, la Strasbourg și la Jena, marea piatră de încercare și locul susținerii tezei de doctorat, după care revine în Transilvania, aflată sub stăpînirea Imperiului austro-ungar, care avea să se prăbușească la sfîrșitul primului război mondial. Realizarea unității naționale, transformarea României unite într-o țară modernă cu o cultură înaintată constituie idealul de viață, „punctele cardinale" ale activității lui Onisifor Ghibu, care „și-a pus pregătirea, cultura, specialitatea, funcțiile publice, relațiile, viața personală și de familie, forța neobișnuită a personalității sale în slujba acestor țeluri eminamente politice" (Nadia Nicolescu, *Prefață*, p. 7).

Părăsind studiile teologice în favoarea celor pedagogice, Ghibu își alege ca subiect pentru teza de doctorat situația școlilor din Transilvania după adoptarea legii Apponyi. În acest scop, se documentează temeinic atît în Transilvania cît și în școlile din Alsacia-Lorena, unde bilingvismul, înțeles ca limbă a statului și limbă a populației majoritare, constituia o problemă care își aștepta rezolvarea. Cunoscuse la București pe toți marii profesori ai epocii în frunte cu Titu Maiorescu, ale cărui idei nu le acceptă în totalitate, dar față de care nutrește o admirație de la distanță[1]. Este ajutat de profesorul N. Iorga să obțină o bursă de studii, cu sprijinul Ligii culturale; aici, îmbrățișează, fără rezervă, ideile istoricului susținute în *Sămănătorul*, care însemna, pentru Transilvania, „adevăratul glas al întregului popor" (p. 102). Ghibu era convins, ca și Iorga, de necesitatea creării unei culturi naționale ca premisă a realizării unității statale. În calitate de redactor la ziarul *Lupta* din Budapesta, scria în 1907: „Va trebui să ne organizăm pe toate căile, în viața sufletească și în viața materială și *va trebui să participăm la această organizație toți cîți facem parte din neamul nostru, fără deosebire... Năzuințele noastre culturale trebuie să meargă alături de cele economice și să se completeze și sprijinească reciproc*" (p. 143).

Este sfătuit de N. Iorga ca, înainte de a se stabili la Jena pentru pregătirea doctoratului, să cerceteze mai întîi situația școlilor din Alsacia-Lorena, asemănătoare cu cea a școlilor din Transilvania: „Nu mă interesa, *scrie Ghibu*, în prima linie nici o pedagogie «sistematică», «științifică», «socială», «morală», «experimentală» sau mai știu eu cum, după cum nu mă ademenea nici titlul de doctor. Mă gîndeam cu tot mai mare seriozitate la pedagogia de care avea nevoie poporul meu din Ardeal în împejurările speciale ale epocii de atunci și care fără a fi o pedagogie «eclectică» să aibă un caracter militant, în sensul ca prin ea să poată fi înfrîntă pedagogia politică șovinistă dominantă în Ungaria" (p. 169). Ghibu, ca și alți oameni de știință și cultură români (C. Rădulescu-Motru, N. Iorga, dr. C. I. Istrati, D. Gusti), gîn-

[1] În 1904 asistă la cursurile profesorului, despre care scrie: „T. Maiorescu era, de la catedră, tot ce poate fi mai desăvîrșit: apariție monumentală, plină de armonie, voce modelată artistic, de o fermecătoare claritate și dulceață, gesturi bine stăpînite și discrete, exprimare caldă, gradată, o logică impecabilă, fond interesant, fără prea mare profunzime, concluzii care, la prima întîlnire cu ele, lăsau impresia unor adevăruri definitive" (p. 124—125).

dea „să nu plecăm de la străini ca să ajungem la noi, ci să plecăm de la cunoașterea temeinică a sufletului nostru, iar în teoriile străine să căutăm numai un control, de care e firesc să nu ne putem dispensa" (p. 271). Inițial, este în dezacord cu profesorul Wilhelm Rein de la Jena, care îl apreciază pe tînărul student român nu atît pentru îndrăzneala de a trata o asemenea problemă, cît pentru argumentele temeinice în susținerea ideilor. În cele din urmă, Ghibu reușește să publice teza de doctorat cu convingerea că adevărul va birui : „Nu contează greutățile cu care are să lupte adevărul pînă să biruiască, dar contează ca el să biruiască". Titlul și subtitlul tezei propuse la Jena profesorului Rein sînt : *Der moderne Utraquismus. Eine Untersuchung im Lichte der Pädagogik und der Schulpolitik, mit besonderer Rücksicht auf Ungaren*, adică *Utraquismul modern. O cercetare în lumina pedagogiei și a politicii școlare, cu deosebită considerare la Ungaria** (p. 247). Cunoscînd îndeaproape operele marilor filozofi și învățători germani, de la Luther, Kant, Fichte, Goethe, Schiller, Beethoven la Eucken, Ziegler, Paulsen, Rein ș.a., Ghibu punea problema destinului școlilor din Transilvania în condițiile aplicării legii Apponyi. După aproape o jumătate de veac, autorul aduce numeroase dovezi din epocă referitoare la valoarea tezei de doctorat. Prezentăm aprecierea lui N. Iorga din *Neamul românesc literar*, nr. 33/1910, p. 513—515 : „Cei care vor citi cartea d-lui O. G. vor afla sălbăticii pedagogice pe care românii din Ungaria le sufăr și pe care e bine ca alte nații să le știe măcar... E în teza d-sale o întreagă crestomație a celor ce au osîndit în toate țările și la toate națiile acest abuz de putere, care aduce strivirea ori măcar slăbirea minților, de gustul unui idol, care nu va învia niciodată, pentru a fi Zeu" (citat reprodus la p. 264). N. Iorga îi îndemna pe studenții ardeleni să urmeze exemplul lui Ghibu și *„să arate lumii de pe piedestalul universităților germane dureri, drepturi, aspirații, pe care nu le știe !..."* (ibid.).

Înainte de a fi o cercetare științifică severă, bazată pe o bogată literatură juridică, filozofică, pedagogică și politică, teza de doctorat *„era o declarație categorică de război adresată simultan regimului politic feudal maghiar și regimului bisericesc bipartid, ortodox și greco-catolic din Transilvania*, care capitulase în fața legislației ungurești maghiarizante din motive josnice de oportunism" (p. 248).

Teza avea la bază principiul libertății în pedagogie, promovat de profesorul Rein și aplicat de Ghibu la situația școlilor din Transilvania, argumentînd că pedagogia oficială impunea „să se modeleze toate sufletele după o singură rețetă", uitîndu-se că „marile curente spirituale nu se pot zăgăzui prin mijloacele materiale", iar acolo unde „ele totuși sînt strivite, prin puteri din afară, acolo e și moartea vieții sufletești... Acolo unde morala de stat se reduce la puterea celui mai tare, nu trebuie să se mire nimeni dacă se ivesc spirite pe care nu le mai poți alunga" (p. 227). Unul dintre aceste spirite a fost Onisifor Ghibu. Autorul memoriilor se referă, de mai multe ori, la Fichte, filozoful care, în 1808, cînd Berlinul se afla sub ocupația lui Napoleon, afirmase în *Cuvîntări către națiunea germană* : „Nici o națiune ajun-

* Lucrarea a apărut în colecția *„Pädagogisches Magazin"* din Langensalza, cu titlul : *Der moderne Utraquismus oder Die Zweisprachigkeit in der Volksschule*, adică *Utraquismul modern sau bilingvismul în școala populară.*

să într-această stare de atîrnare nu se poate ridica prin mijloacele obișnuite pînă acum. Unicul mijloc de scăpare e : *formarea unei conștiințe cu totul noi, generală și națională*" (p. 272).

Avînd drept moto cuvintele lui Carlyle citate de Rein în *Etica* sa : „*Omul să nu se plîngă împotriva vremii în care i-a fost dat să trăiască. Sînt rele vremurile ? Ei bine, de aceea sîntem aici, să le facem mai bune !*", teza conținea în prima formă 42 de capitole, începînd cu *Procedări greșite și reforma învățămîntului primar românesc din Transilvania* și încheind cu *Nu ne temem de pedagogia oficială ungurească, ci de greșita pedagogie oficială românească*. Alte capitole se intitulau : *Școala națională trebuie să fie o pepinieră de cultură națională. Școala confesională sau școala națională* — Ghibu se pronunță pentru separarea bisericii de școală — *Cum poate renaște un popor, Limbă și gîndire, Reforma gramaticală, Limba națională și limba străină, Nu numai rezistență, ci și acțiune faptică ! Slăbiciunea învățămîntului religios de astăzi, Lărgirea noțiunii educației practice* etc. (p. 247—276).

Preocuparea profesorului Onisifor Ghibu pentru problemele pedagogiei românești a rămas constantă în perioada interbelică, de la lecția de deschidere la Universitatea din Cluj în 1919, *Prolegomena la o educație românească*, la lucrarea *Puncte cardinale pentru o concepție românească a educației* din 1940, care cuprinde într-o formă concisă „Testamentul unui pedagog român pe care pedagogia străină nu l-a zăpăcit" (p. 284).

Editura Dacia din Cluj-Napoca a îndeplinit, astfel, un act de cultură, publicînd primul volum al memoriilor unuia dintre marii pedagogi naționali ai poporului român. Nadia Nicolescu, îngrijitoarea ediției, cu o îndelungată experiență în munca editorială, este și autoarea prefeței, a notelor și comentariilor care însoțesc textul, meritînd toate felicitările. Lucrarea oferă numeroase date pentru cercetările viitoare de istorie a pedagogiei. Cititorii vor îndrepta mici erori de date și greșeli de tipar, ca de exemplu : marea întrunire de la Putna condusă de M. Eminescu și I. Slavici s-a ținut în anul 1871, și nu în 1872 (p. 261) ; articolul lui Titu Maiorescu s-a intitulat *Direcția nouă în poezia și proza română*, și nu *Direcția noastră* (p. 240) ; prima gramatică a fost elaborată de Ienăchiță Văcărescu, și nu de Ioan Molnar Piurariu, care a tipărit prima retorică (p. 344). Precizările bibliografice cuprinse în nota 245 (p. 367) sînt binevenite atît pentru Goga cît și pentru Ghibu, cei doi fiind autorii articolului de fond din *Luceafărul*, nr. 18/1912, intitulat *O pagină din Carlyle — „Filozofia porcilor"*. O chestiune controversată ar fi în legătură cu textul lui St. O Iosif, *La arme*, care, afirmă O. Ghibu (p. 205—207), s-ar fi cîntat în 1908 în fața casei profesorului I. Lupaș, aflat la închisoarea din Seghedin. Se știe că poezia a fost publicată în revista *Flacăra* din 8 decembrie 1912, în preajma izbucnirii războiului balcanic. Ghibu citează din articolul apărut la 27 iulie 1908 în *Țara noastră*, ziarul condus de Octavian Goga, așa încît cercetătorii operei lui St. O. Iosif își vor spune cuvîntul.

Postfața lui Mircea Zaciu subliniază valoarea amintirilor scrise de Ghibu la 78 de ani, „acest om sever cu alții și nu mai puțin aspru cu sine..., personaj macedonskian, străbătînd mistuitorul deșert al idealului" (p. 375).

I. HANGIU

MIRCEA MARTIN

G. Călinescu și „complexele" literaturii române

București, Editura Albatros, 1981, 260 p.

Deși personalitatea lui G. Călinescu și locul său în cultura română îl preocupă de mai mulți ani pe Mircea Martin, nimic sau aproape nimic nu putea prevesti apariția recentei lucrări a criticului. De altfel, Mircea Martin este un astfel de scriitor imprevizibil : după *Generație și creație* (1969), carte care fixa liniile de forță ale generației poetice '64, Mircea Martin a publicat, în 1974, *Critică și profunzime*, o serie de lecturi simpatetice pe coordonatele criticii literare europene moderne (Sainte-Beuve, Brunetière, Valéry, J. P. Richard, Raymond, Picon), pentru a reveni, cu volumul *Identificări* (1977), la spațiul românesc, la Blaga și Fundoianu, la Tudor Vianu și G. Călinescu, la Sadoveanu și Geo Bogza. Calitățile metodei de lectură sînt, în cazul lui Mircea Martin, o îndelungată familiarizare cu obiectul studiului și o filtrare necruțătoare a esenței de fenomenele sale, operație urmată de o limpede și extrem de pregnantă punere în ecuație a datelor spirituale, a efectelor, limitelor și posibilităților de valorizare a acestora. Stilul lui Mircea Martin este, am zice, extrem de echilibrat, deși frenetic în osmotica lui confundare cu opera cercetată ; fervorile se ghicesc nu fără greutate sub toate aceste abile, eficiente și percutante edificări prin relectură. Modul de abordare este concentric, de la încercuirea ansamblului și relevarea diferitelor căi de penetrație în interiorul acestuia, prin segmentarea strictă a zonelor în care discursul comentat se desfășoară, către temele și motivele reiterante, a căror decodare este urmată de o nouă corelare, operație a cărei configurație finală, inedită, proiectează un nou sens, „mai pur", un „joc secund" care propulsează ideea esențial urmărită.

Iată de ce Mircea Martin era, poate, cel mai indicat exeget pentru a întreprinde „călătoria în Călinescu" pe care cartea de față o inițiază. Și trebuie să ne grăbim să spunem, fără a ne teme de cuvinte, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* este una dintre cele mai *importante* (atribut care nu valorifică, deocamdată, calitățile excursului critic în sine, dezvăluind implicațiile socioculturale majore ale acestuia). Pentru că această carte apare în centrul unui climat de receptare antinomică, venind în consecința unor dispute (nu o dată transformate în adevărate „batailles pour Hernani") în jurul unor concepte ca *tradiție* și *asimilare*, *sincronism* și *protocronism*, în jurul unor false, dar periculoase, dileme : Călinescu sau (?) Lovinescu, Gherea sau Maiorescu etc. Citind cartea lui Mircea Martin, ne-am gîndit nu o dată la această, din păcate cam oropsită, etimologie a conceptului de critică, la acel „krinein" care însemna *a cerne*, operație esențială în cazul cărții de față. Imaginea finală capătă o importanță cu totul aparte în contextul actual al culturii românești și ale cărei prelungiri rămîn de controlat în timp.

Venind către fondul propriu-zis al cărții, să observăm numaidecît autonomia pe care și-o cîștigă net *Prologul* lucrării. Mai întîi, precizarea noțiunii de *complex* în cadrul istoriei culturii : „avem de-a face cu un «complex» atunci cînd în cuprinsul sau în urma judecății defavorabile apar ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur și simplu, răsturnarea planurilor ca atare și, mai ales, a criticilor. «Complexul» se recunoaște însă nu numai prin deformările pro-

duse, ci și printr-o anume repetabilitate obsesională" (p. 34). În consecință, de-a lungul unui traseu în care reperele se numesc cronicarii și Cantemir, Dinicu Golescu și Heliade, Hasdeu și Iorga, Kogălniceanu și Russo, Fundoianu și Eugen Ionescu și ale cărui limite sînt ideea afirmării specificului național și ideea necesității racordării (sincronizării) la tabla de valori europeană (necesitate marcată sistematic de structura „orientală"), Mircea Martin analizează o serie de complexe de ordin cultural, istoric, estetic și social, în funcție de care cultura românească și-a creat limitări și delimitări, față de care a acționat obedient sau revoluționar, prin riposte amplu organizate sau prin acceptări fatalmente subiective. Am avea de a face, deci, cu un complex al „integrării", alături de unul al „specificării naționale", cu un complex al „existenței periferice", unul al „discontinuității", cu un complex al „ruralității" și cu unul al „începutului continuu", cu un complex „al imitației" („tirania modelelor" și „teroarea nesincronizării"), unul „al absenței capilor de serie" (european vorbind), cu complexul „lipsei de audiență" (datorat circulației strict naționale a limbii române), cu cel al „izolării provinciale" și un complex „în fața criticii înseși" (vizibil mai ales azi), care identifică rapid critica și denigrarea, revelînd o obsesie a instaurării valorice a operei prin simpla... existență a acesteia. „Complexul în fața criticii trădează un «complex» în fața creației" — iată o afirmație ce poate susține o întreagă operă de abordare a ceea ce Mircea Martin numește „o istorie a mentalităților", obiect de primă importanță pentru viitorul literaturii noastre.

Perspectivele deschise de o atare privire sintetică sînt uriașe, riscante și revelatoare deopotrivă, avînd atît un efect paralizant, cît și unul declanșator; trasînd cadrele istorice ale evoluției acestor „complexe", punctîndu-le și urmărindu-le specificul, *Prologul* lui Mircea Martin se oprește, obligat de statutul său în carte, la un nivel constatativ, operînd aproape exclusiv cu esența fenomenelor și lăsîndu-le pe acestea într-o zonă mai mult a subînțelegerii. Ceea ce produce o insatisfacție, de moment numai, pentru că abordarea gîndirii călinesciene, a raporturilor acesteia cu, să zicem, partea „conservatoare" și cu cea „liberală" a concepției românești moderne despre cultura națională, ca și prestiința faptului că volumul doi al acestei cărți va fi centrat pe raportul specificitate/universalitate (dublat de cel dintre „ruralism" și „citadinism"), creează toate premisele unei analize de profunzime.

Asupra importanței *Prologului*, ca și asupra capitolului dedicat *Ruralismului*, au insistat Nicolae Manolescu (*România literară*, nr. 7, 1981), Laurențiu Ulici (*Contemporanul*, nr. 4, 1981) Zaharia Sângeorzan (*Cronica*, nr. 9, 1981) pentru ca un eseist subtil cum este Mihai Dinu Gheorghiu (*Convorbiri literare*, nr. 4, 1981) să sugereze o continuare a demersului lui Mircea Martin prin cercetarea urmărilor în critica de azi ale „soluției" călinesciene. Este limpede, așadar, pentru ce perspectivele create în *Prolog* (și nu mai puțin în *Argument*) conferă traseului ce urmează durabilitate, rigoare și o bază solidă pentru spiritul asociativ și înalt-demonstrativ al autorului.

Cap. I (*Ipoteza vechimii*), în care se fac raportările (filiațiile) lui G. Călinescu la (cu) Pârvan, pe linia „identității noastre getodace", a vechimii ca noblețe nelipsite de unele riscuri, cap. II (*O „apărare și ilustrare" a limbii române*), unde se evidențiază modul de *recompunere* a esenței spirituale na-

ționale prin vocabular (= un veritabil *Weltanschauung*"), cap. III *(Ruralismul)*, cu discutarea ideilor lui Blaga privitoare la raportul cultură minoră-cultură majoră și cu stabilirea opoziției dintre afirmarea tradiției anterioare occidentalizării (Călinescu) și ideea absenței acesteia (Lovinescu), opoziție dictată de ideea „dezvoltării în salturi" a culturii române („punctul de maximă opoziție între concepția lovinesciană și cea călinesciană"), cap. IV *(Folclor, mituri, literatură)*, prelungind unele observații anterioare, apoi cap. V *(Cultural și estetic)*, de la care începe analiza *predominanței criteriului estetic* la Călinescu (prin disocierea conceptului de literatură de cel de cultură), cap. VI *(Organicism și estetism)*, unde se cercetează rolul „organicității" în formarea unui „model evolutiv" al literaturii și unde raportarea la Iorga pe linia „retrăirii trecutului prin investiție simpatetică" propulsează criteriile estetice și nu dominant etice sau etnice ale lui G. Călinescu (operație inițiată, în fond, de Lovinescu, a cărui obsesie antitradițională este revelator analizată, p. 189—199), și cap. VII *(Cuceririle tradiției — de la descoperire la invenție)*, în care, pe linia „criticii de susținere" (Thibaudet), se urmărește „valorificarea tradiției naționale în practica de istoric literar a lui G. Călinescu", capitol de analitică sclipitoare, — constituie schelăria unui ansamblu de criterii de evaluare ale cărui idei esențiale sînt: tendința lui Călinescu de *clasicizare* a tradiției noastre rurale și, implicit, de „reabilitare a acesteia"; complementaritatea — și nu opoziția — dintre concepțiile lovinesciene și călinesciene, natura estetică a judecății faptelor de cultură fiindu-le comună, deși în accente diferite. Față de Iorga, care extrage fondul axiologic al literaturii române din perioada veche, și față de Lovinescu, situat pe coordonatele secolului al XX-lea, Călinescu face din „nucleul median" al literaturii române (epoca marilor clasici) focarul iradiant al acesteia; modul în care Mircea Martin analizează metoda de investire valorică a textelor vechi de către Călinescu, felul în care aceleași observații apar în articole și — înveșmîntate somptuos — în *Istorie* și poziția necesară a criticului situat între Iorga, Ibrăileanu și Lovinescu sau între Blaga și Pârvan, ca și demontarea mecanismelor care au generat o atare situare, constituie punctele de sprijin ale acestei veritabile demonstrații de reevaluare.

Chiar dacă putem regreta că *Prologul* acestei cărți nu a căpătat autonomia unei lucrări substanțiale, nivelele lecturii sînt destul de multe pentru a face din această abordare critică mai mult decît o „lectură a spiritului" călinescian. Și anume: o meditație asupra destinului literaturii române în universalitate.

DAN C. MIHĂILESCU

ELENA SIUPIUR

Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918

București, Minerva, 1980.

Validînd intuiții mai vechi, infirmîndu-le în schimb pe altele, cercetarea istoricului și documentaristului acompaniază, prudent, generalizările, schițele de sinteză consacrate conceptului de *literatură sud-est europeană*, a cărui definire posibilă se află la intersecția istoriei culturale cu aceea a literaturilor înscrise între cadre artistice asemănătoare, dacă nu chiar similare. Dincolo

de aportul concret la problemele teoretice, mai mult sau mai puțin asertorice, un studiu ca acela al Elenei Siupiur ajută la precizarea, atît de necesară, a „conceptelor și terminologiei proprii spațiului sud-est european". Existența unor termeni de referință interni, adică circumscriși de acest spațiu, este obligatorie, chiar dacă ei se constituie *au fur et à mesure*, indiferent că ne fixăm împreună cu Paul Cornea de pildă, asupra romantismului sud-est european (cf. *Regula jocului*, Eminescu, 1980) sau asupra unui concept *(balcanitate)*, din care am îndrăznit — într-o primă fază — să derivăm fenomenul estetic al *balcanismului*. Parte dintr-o virtuală „sinteză consacrată relațiilor interbalcanice", studiul acesta restituie perioada 1878—1918, de convergență a mentalităților unor popoare vecine geografic, dar deosebite ca limbă și apartenență culturală. Premise metodologice, creionarea cîtorva fenomene literar-culturale comune zonei, în sfîrșit înregistrarea detaliată a legăturilor româno-bulgare, așa cum apar ele în periodicele și traducerile epocii, structurează cartea Elenei Siupiur, din care decupăm cîteva elemente pentru valoarea lor de instrument de lucru.

a. Metodologie. Cînd, la Primul Congres de studii sud-est europene (Sofia, 1966) André Mirambel vorbea de existența a două feluri de relații în popoarele din zonă, apoi între *acest ansamblu* și „lumile" Orientului și Occidentului, el enunța de fapt direcțiile ulterioare ale comparatisticii, dezbătute, interpretate diferit la congresele ce au urmat de un Zoran Konstantinovič, Denis A. Zakythinos, Al. Duțu, Emil Georgiev sau Ilia Konev. Relațiile ca „sistem unitar de contacte multilaterale" fac obiectul lucrării acestuia din urmă, *Relații literare reciproce și procesul literar* (Sofia, 1974) și de la care prezenta cercetare se revendică, însă continuînd-o, amplificînd-o cu evidențierea elementelor proprii trecerii de la „axa națională" la „axa socială" ce caracterizează — în perioada dată — societățile de pe cele două maluri ale Dunării. Efortul de a integra fenomenele naționale în țesătura Sud-Estului e însoțit, tot mai frecvent în ultimii ani, de dorința de creare a unor discipline, precum românistica, albanologia etc., care „acumulează date privitoare la o singură națiune, deși își bazează cercetările tot pe metoda comparată". Într-adevăr, sensibilități deosebite, cristalizarea națiunilor, făurirea unei istorii proprii exclud existența, cel puțin pentru timpurile moderne, a izogloselor. Ceea ce nu înseamnă, totuși, că cele două tendințe sînt opuse. Ele ilustrează mai degrabă funcționalitatea vechiului concept al *unității în diversitate*, cristalizat în impactul prelungit al acestor popoare cu Semiluna otomană. Raportul se dovedește în realitate complementar și lucrarea îl ilustrează fie în analiza coordonatelor, identice, ale unor „societăți de țărani" (de unde rolul jucat de sămănătorism, respectiv de mișcarea „narodneacestvo"), fie în relevarea modului de receptare, similar și totuși diferit, a ideilor socialiste. Respectînd același dublu nivel sau cele două atitudini enunțate mai sus, se vor putea explica, mai nuanțat, apariția și rolul unei anumite tipologii literare privite din unghiul conjugat al *sociologiei*, *mentalității* și *modelului sociocultural*, așa cum am încercat să schițăm de altfel în *Similitudini tipologice în literaturile sud-est europene (Amfiteatru*, 1980, nr. 2), sau — de ce nu? — evoluția particulară a cîtorva forme literare. Aici degradarea, încă vizibilă, a eposului și ecloziunea compensativă și normală a *romanului istoric*

la toate popoarele sud-est europene sînt realităţi ce reclamă din partea celor care le studiază convergenţa, metodologic vorbind, a celor două orientări, ea însăşi alcătuind, după opinia noastră, un criteriu metodologic „intern", adică sud-est european.

b. Fenomene comune. Raporturile complexe dintre culturile română şi bulgară concretizează şi adeseori reiterează în această epocă de răscruce fenomene regăsibile şi în relaţiile sîrbo-bulgare, greco-române ş.a. Astfel, refugierea unui număr de bulgari peste Dunăre în timpul regimului lui Stambulov constituie ultimul act al unui proces mai vechi, anume *emigraţia intelectuală balcanică în spaţiul românesc*, care aduce cu sine — prin greci, albanezi sau bulgari — nu numai o mai bună şi directă cunoaştere reciprocă sau *polilingvismul*, generînd o formă specială de *cosmopolitism*, ci şi un anumit „spirit" întreţinut de emigraţiile succesive. Acest *mélange*, pe de o parte, şi detaşarea, mereu mai accentuată, a comunităţii nord-dunărene de sfera influenţei Imperiului muribund justifică apariţia, tocmai la noi, a ceea ce am numit *balcanism literar*. Corelativ, la nivelul relaţiilor propriu-zise, *literatura română ajunge să îndeplinească rolul de filieră între intelectualul balcanic şi literatura europeană*, luînd astfel locul celei slave şi apoi eline (neogreceşti). În acest context, „absenţa traducerii ca formă a dialogului artistic", interesul acordat mai mult imaginii culturale de ansamblu decît valorii estetice a cutărei opere ori cutărui scriitor caracterizează nu doar raporturile româno-bulgare, ci şi pe acelea din întregul perimetru. Explicaţia acestui fenomen oarecum paradoxal credem că rezidă în : *1.* ocuparea de către problema naţională a prim-planului din aproape întregul secol al XIX-lea, care, în prima sa jumătate, înregistrează un regres, am spune general, în *ordine estetică* faţă de veacul precedent ; *2.* instituţionalizarea, relativ tîrzie, a literaturii culte, concurată cu succes de cea populară. Redescoperirea acesteia în perioada de emergenţă a ideii naţionale a impulsinat, e adevărat, dezvoltarea literaturii culte, însă numai după ce — în prealabil şi oricît de curios ar părea — a fost considerată ca un substitut al său. Revelaţia folclorului culeş şi tipărit a generat entuziasm şi emulaţie, dar şi o oarecare minimalizare a valorilor culte autohtone, ceea ce a dus la căutarea unor modele literare străine, care să comunice însă şi cu problemele particulare ale Sud-Estului. Aşa, de pildă, pastoralismul occidental preluat de Sud-Est prin filiera neoanacreontică este încorporat sensibilităţii preromantice. Oricum, prestigiul „Europii" cercetate de călători este atît de mare, încît, dincolo de traducerile masive din franceză, italiană etc., *pătrunderea literaturilor sud-est europene în circuit european augmentează, dacă nu decide chiar, interesul reciproc dintre literaturile acestui spaţiu.* Receptarea la noi a romanului bulgăresc *Bai Ganiu* e un asemenea exemplu ilustrativ pentru o epocă în care „traducerea, inexistentă în sec. al XIX-lea, devine, la începutul celui de-al XX-lea, *o zonă în formare a relaţiilor literare*" (s. n.). Lipsa cataloagelor generale a traducerilor reciproce efectuate în această zonă face deocamdată doar aproximabilă diagrama mentalităţii culturale a sud-est europeanului, oglindită de circulaţia cărţii.

c. Relaţii literare româno-bulgare sînt înfăţişate descriptiv şi interpretativ, autoarea plecînd de la observarea unei situaţii comune, respectiv deplasarea li-

teraturii de pe „axa națională" pe cea „socială", care dobîndește ponderea încă de la începutul actualului veac. Preferința pentru *poezie* și *dramă*, specifice romantismului, este înlocuită — în ambele arii de cultură — cu aplecarea spre formele *schiței*, *nuvelei* și *romanului*, ce caracterizează orientarea realist-critică. Într-un asemenea cadru general se operează schimburile de informații și valori recuperate prin despuierea atentă a periodicelor vremii din cele două țări. Dacă cititorul bulgar cunoștea literatura română prin *lectură directă*, justificînd astfel statutul de filieră acordat limbii noastre, dacă se vor traduce apoi opere mai puțin semnificative pentru noi (e cazul lui Vlahuță, de pildă), literatura bulgară e cunoscută în România pe o cale indirectă, deci nu atît prin traduceri, cît prin comentarii, ca acelea cuprinse în serialul publicat de Ilie Bărbulescu (autor, de altfel, al unei gramatici bulgărești) în *Convorbiri literare*. Nu e mai puțin adevărat că există și aserțiuni de adevărul cărora ne îndoim. Să fie adevărat așadar că, „obișnuită a idealiza și a crea personaje unice, literatura Sud-Estului nu mai putea imagina personaje tipice", chiar dacă aici era încă în plină activitate tipizantă folclorul, de la care literatura cultă preia un personaj ca *haiducul*? Altfel însă, informația bogată și exactă, încercarea de a explica rolul funcțional al unor ideologii, precum oportunitatea sămănătorismului ori însemnătatea socialismului (gherismului), fac din aceste pagini un *instrument util*, oferind, în același timp, nu puține sugestii pentru literatura critică — mereu mai consistentă — consacrată complexului cultural din Sud-Estul continentului nostru.

MIRCEA MUTHU

NOTE

FLORIN D. POPESCU

Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri

București, Editura didactică și pedagogică, 1980, 263 p.

Un studiu sistematic, documentat și cu sugestii metodice de analiză a limbajului artistic, la origine teză de doctorat, volumul recent consacrat limbii și stilului lui V. Alecsandri conține un bogat material lingvistic, care ilustrează eforturile poetului și ale generației sale de a îmbogăți, perfecționa, moderniza româna literară în îndelungata etapă în care a creat „acel rege-al poeziei" care a fost Alecsandri. Lucrarea lui Florin D. Popescu este utilă: ea cîntărește meritele poetului care, prin idei constructive, inspirate de realități și de nevoile limbii naționale, prin modelul scrisului său, a fost un ghid esențial al dezvoltării și perfecționării limbii noastre literare.

În prima fază (1840—1870), Alecsandri, fiind poet, om de teatru, publicist, om politic, prozator, a îmbinat scrisul cu efortul de a fixa normele moderne (fonetice, lexicale, gramaticale) ale limbii literare, a fost scriitor și filolog în sensul larg al cuvîntului, militînd ca și C. Negruzzi, Al. Russo, Al. Odobescu, M. Kogălniceanu pentru precizarea căilor de dezvoltare a limbii, combătînd excesele curentelor reformatoare.

În ultima fază (1870—1890), el a ilustrat prin opere majore evoluția estetică a limbii literare, alături de marii clasici. Cartea de față este bogată în atestări ale contribuției lui Alecsandri la acest proces de „creștere a limbii românești", începînd cu sintezele opiniilor lui asupra problemelor limbii li-

terare (cap. I) și continuînd cu imaginea complexă, în succesivă clarificare și modernizare, a aspectelor fonetice, lexicale, morfologice și sintactice ale limbajului poetic al lui Alecsandri (cap. II), scriitor implicat în toate inițiativele înnoirii și perfecționării limbii, literaturii, culturii naționale în ansamblu, poate mai mult decît oricare alt scriitor de-a lungul secolului trecut.

Limbajul poetic al lui V. Alecsandri are o structură complexă ; diacronic și sincronic, poezia lui Alecsandri ilustrează evoluții semnificative pentru istoria limbii române literare. Instructive ni se par în cea mai mare măsură tabelele comparative între diferite etape ale scrisului acestui poet, mereu activ, multilateral vreme de o jumătate de secol și mai bine ; între ediția poeziilor din 1863 și 1875, fonetica, lexicul, gramatica și uneori și stilul se ameliorează, se modernizează (cf. p. 70—71 : *giur—jur ; avé—avea ; boghi—bobi ; răsipit—risipit ; marjini—margini ; ziorilor—zorilor ; oi zice—voi zice* etc.). Astfel de comparații (cf. p. 97, 113, — aici între 1853—1863—1875 ; apoi p. 115, 117, 124) sînt concludente, alături de acelea stabilite între perioadele scrisului lui C. Negruzzi pentru evoluția rapidă a limbii literare. Autorul ar fi putut nota însă și alte detalii în lexic (termeni familiari, alte multe afixe, mai ales prefixe productive : *con-, in-, sub-*, unele elemente semnificative de onomastică), în gramatica poetică (adjectivul, conjuncția, interjecția afectivă) ; sintaxa, considerată cadru privilegiat pentru expresivitatea afectivă, ni se pare sumar ilustrată ; juxtapunerea, topica, formulele populare, discontinuitatea au fost folosite destul de frecvent de poet ; în schimb, în capitolul amplu de stilistică, epitetul-adjectiv este tratat pe larg, avînd în vedere cadrul stabilit de Tudor Vianu în clasicul său studiu asupra *Epitetului eminescian* ; versificația e atent analizată, ca și metafora, iar considerațiile asupra evoluției stilului aduc repere definitorii pentru clasicizarea expresivității de-a lungul activității poetului ; surprinde atenția redusă acordată antitezei, procedeu esențial în epocă.

Îndrumările metodice finale accentuează latura practică, instructivă a studiului. Cititorii, mai ales profesorii îl vor utiliza și prețui pentru bogăția materialului, pentru analizele judicioase și pentru claritatea expunerii.

GH. BULGĂR

EUGEN BLIDEANU, ION ȘERDEAN

Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Cititscris, citire, compunere

București, Editura didactică și pedagogică, 1981, 239 p.

Întrucît funcțiile și obiectivele ciclului primar se confundă cu cele ale limbii române ca disciplină școlară (34% din numărul total de ore), iar însușirea limbii române asigură succesul elevilor în autoinstruire și în acumularea valorilor culturale, este necesară perfecționarea tehnologiei didactice privind însușirea cititului și scrisului, se arată în primul capitol al lucrării.

Pe cînd în limbile cu ortografie etimologică se folosește metoda globală, pentru limba română, cu scriere fonetică, se folosește metoda fonetică, analitico-sintetică. Tot la prezentarea consecințelor metodice ale particularităților fonetice și de vocabular ale limbii române se dau numeroase exemple de dificultăți întîmpinate de elevi la separarea cuvintelor în vorbire, scrierea cuvintelor compuse, delimitarea sune-

telor, insistîndu-se asupra necesității unui suport lingvistic pentru învățător, care să folosească exercițiile de fonetică avînd *Îndreptarul ortografic*... în față. În ceea ce îi privește pe elevi, înainte de a cunoaște justificarea lingvistică (lucru imposibil în ciclul primar), vor fi influențați în scriere de pronunțarea corectă.

Se arată că este necesară o continuare în educație, în special la nivelul claselor-„praguri" (I și a V-a) ; de asemenea, este necesar să se asigure un început bun la citire și scriere. Se prezintă etapele însușirii cititului (învățarea tehnicii, apoi orientarea în activitatea cu cartea), etapele învățării scrisului (etapa elementelor, scrisul legat, scrisul rapid), subliniindu-se corelația strînsă dintre citit și scris și contribuția activităților ludice ținîndu-se seama de trăsăturile psihologice ale copiilor din clasa I.

Lecțiile de citire trebuie să aducă o contribuție esențială la realizarea unui obiectiv major al școlii : a învăța pe elevi să învețe, însă metodicile în vigoare lasă pe seama învățătorului formularea ideilor principale dintr-un text și fragmentarea corespunzătoare a lui. Autorii recomandă ca învățătorul să formuleze astfel sarcina (tema) elevilor, în spiritul unui învățămînt activ și eficient : „Citiți pînă acolo unde considerați că se încheie o idee și începe alta" (p. 86). Rezolvarea acestei sarcini va duce la o achiziție dobîndită prin investigație și efort propriu. Este necesar ca elevii să citească în mod independent textul. Alte aspecte cuprinse în discuție sînt : cititul în gînd, care este mai rapid, caracterizarea personajelor, explicarea unor cuvinte și expresii, desprinderea unor norme morale. Ca exemplu e dat textul „Mîinile" din manualul de *Citire* pentru clasa a III-a. Pentru elevii slabi, se recomandă efectuarea unor exerciții „de tip formativ", în scopul dezvoltării funcțiilor psihice, a operațiilor mintale și a capacităților verbale (p. 100).

În condițiile concurenței mijloacelor audiovizuale trebuie stimulat interesul elevilor mici pentru citit. Sarcinile citirii sînt : însușirea mesajului și valorilor textului și familiarizarea cu instrumentele muncii cu cartea (capacitatea de a se orienta în text). Componentele lecturii explicative sînt prezentate în înlănțuirea lor, așa cum apar la cititorul instruit. Lectura integrală, delimitarea fragmentelor, analiza textului pe fragmente, selectarea expresiilor noi, răspunsul la temele și întrebările din manual, copierea unui text, precedată de lectura textului, sînt formele muncii independente.

Citirea explicativă este considerată a fi un fel de analiză literară pe texte reduse, pentru nivelul intelectual al elevilor mici (p. 116), pe baza asemănării lor cu acte de cunoaștere. Elevii trebuie să fie deprinși — afirmă autorii — chiar din ciclul primar cu descoperirea conținutului și a modalităților de exprimare a lui. În analiza narațiunilor se trec în revistă momentele subiectului operei literare, predarea-învățarea textelor istorice, povestirii și fabulei. Se oferă un model de analiză a textului liric (*Cîntecul lui Mihai Viteazul*, la clasa a III-a). Se apreciază că se pot stabili, intuitiv, ritmul, rima și măsura. În continuare sînt prezentate, în lumina metodologiei moderne, lirica peisagistică, descrierile și textele cu conținut practic științific.

O importanță deosebită au discuțiile pregătitoare la citire, asigurarea participării cu funcție formativă, întrebările (stabilite anterior) fiind „axa demersului metodologic al lecției de citire prin care se validează eficiența ei" (p. 156). Întrebările, accesibile, scurte, trebuie să

urmeze după fiecare fragment de lectură (Robert Gagné). Reversibilitatea comunicării pedagogice se manifestă și în a încuraja pe elevi să formuleze întrebări.

Capacitățile creatoare ale elevilor trebuie să fie stimulate la lecțiile de citire, arată autorii, prin: schimbarea formei povestirii, povestirea prin analogie, continuarea, dramatizarea povestirii, prin orientarea gîndirii lor spre viitor, prin forța de transfigurare a imaginației. Pentru sporirea eficienței învățării sînt binevenite corelațiile. Compozițiile literare de sinteză, transformarea unor texte din vorbirea directă în vorbire indirectă și invers (p. 185), cu alegerea unor texte corespunzătoare de către învățător, reprezintă sugestii pentru realizarea transferului și interferenței între citire, compunere și gramatică. Îmbogățirea vocabularului, înțelegerea resurselor expresive, cultivarea expresiei gestuale, citirea pe roluri, folosirea ilustrațiilor la lecții contribuie de asemenea la realizarea unui învățămînt modern.

Penultimul capitol se ocupă cu educația morală în cadrul lecțiilor de citire, cu exemple, iar ultimul este dedicat dezvoltării exprimării corecte a elevilor, apreciindu-se, fără a se propune soluții, că în școală trebuie să fie extinse situațiile de exprimare liberă a elevilor la lecții și în activitatea extradidactică (p. 217). În încheiere sînt prezentate tipuri de compuneri: de reproducere a unor texte, descrierea unui tablou ș.a., precum și compuneri libere.

CORNELIU VASILE

NICOLAE PAULETI

Scrieri

Ediție îngrijită și prefață de IOAN CHINDRIȘ

București, Editura Minerva, 1980.

Puține lucruri și cam nesigure se știau despre N. Pauleti. Cei care au scris despre el (I. Bianu, Alexandru Lupeanu-Melin, N. Comșa) n-au avut răbdarea să contureze activitatea lui literară în toate articulațiile ei. Abia în 1962. Ion Mușlea, prin ediția critică a cîntărilor și strigăturilor populare culese de Nicolae Pauleti în 1838, impunea un folclorist pe nedrept uitat, care realizase prima culegere masivă de poezii populare românești. Recenta ediție a *Scrierilor* lui Pauleti, îngrijită și prefațată de Ioan Chindriș, cercetător merituos al culturii transilvănene din veacul trecut, îmbogățește istoria literară cu un nume nou: *Nicolae Pauleti*. Este o „restitutio in integrum", lucrată cu răbdare și coroborată cu toate datele de istorie literară, încît pledoaria pentru restituirea cărturarului blăjean devine convingătoare.

Se vorbește *pentru prima dată* în istoria noastră literară de *poetul* Nicolae Pauleti. Un poet preromantic înzestrat, care îmbogățește galeria stihuitorilor din literatura română premodernă morți prematur, ca: Vasile Cârlova, Al. Hrisoverghi. Într-o existență scurtă, măcinată de ftizie, într-o activitate literară de un deceniu, dar desfășurată cu o intensitate înfiorată parcă de presentimentul sfîrșitului prematur, Nicolae Pauleti a scris numeroase poezii în care motivele preromantice sau romantice: mormintele, noaptea, întristarea, boala, capătă „veșmînt poetic" ales. Publicate unele cu pseudonime în *Foaia pentru minte, inimă și literartură*, rămase cele mai multe în manuscris, poeziile lui Nicolae Pauleti se alătură tematic și valoric celor scrise de contemporanii săi Ioan Rusu și Iosif Many, iar cititorul de azi, călăuzit de informata prefață a lui Ioan Chindriș, este surprins să descopere în poezia acestui blăjean uitat sonuri și motive ce prevestesc realizări de seamă ale literaturii românești: *Zburătorul* lui Helia-

de Rădulescu, prin dramatismul confesiunii, prin misterul chinuitor al infiripării sentimentului erotic. Astfel de motive găsim în poezia *Înamorarea mea*: „Ochii-mi ard, să-nfoacă pieptul, simt un sunet amoriu / Ce să fie? Ce prefaceri? Coleră-i sau ce durere? / Umblu, cerc, întreb de babe, doară-mi pot destăinui...". Elogierea entuziastă a trecutului, învecinată antitetic cu sentimentul epigonismului contemporan, trimite cu gîndul la cunoscuta poemă eminesciană: „Peste-a timpurilor antici oglindare eroină / Și-n a lunei condici sfinte ce artiștii le-au deseris, / Cînd arunc o căutare cu clipiri de ochi serină / Mi se-nfață-un cîmp de veacuri cu de aur spice-nchis". Așa cum elogierea pămîntului transilvan se face cu o înfiorare imnică ce o vom regăsi stăruitoare în poemele lui Ioan Alexandru: „Transilvanie iubită, Ardeal, patrie-ncîntată / Care-n sînul tău cel dulce cu clădură m-ai băiat / Ăstui rod ce vrea să sune și-ăstii peane mlădiată / Da-i ocrot...".

Activitatea lui poetică este completată de reușitele în cultivarea fabulei. În abordarea acestei specii N. Pauleti a putut fi îndemnat și de serioasele studii umaniste ce se făceau în liceul blăjean, ca și mai ales de lectura pasionată a *Metamorfozelor* lui Ovidiu. Căci poetul blăjean este unul dintre primii traducători ai lui Ovidiu în românește; comparate cu tălmăcirile din epocă, traducerile lui sînt superioare ca realizare artistică. Și din *Metamorfoze* și din *Triste*, Nicolae Pauleti alege acele fragmente, mai conforme structurii sale sufletești romantice, în care pasiunea și dramatismul poetului latin se manifestă din plin. El preferă forma rimată, poezia căpătînd astfel o melodie de apăsătoare tristețe. Iată în tălmăcirea lui Pauleti (din 1838) celebra Elegie a II-a din Cartea întîi a *Tristelor*: „Tristul chip, cînd mi se-nfață, acei nopți întunecate / Cari fu timpul cel din a estirii-mi în cetate, / Cînd repetez noaptea-n care scumpele-mi lăsai, odoare, / Lacrimi și-acum ochii-mi varsă c-o văpaie arzătoare". Lăsînd la o parte cuvîntul *estire* „existență", latinism care nu s-a impus, traducerea lui Pauleti are ceva din durerea melodioasă a evocării din versiunea lui Eusebiu Camilar: „Cînd văd icoana tristă a nopții de demult / Cînd Roma părăsit-am spre-al mărilor tumult, / Atîtea lacrimi scumpe deșertului lăsînd / Potopul cel de lacrimi și azi mi-l simt curgînd".

Folcloristului Pauleti, cunoscut pînă acum din contribuțiile lui Al. Lupeanu-Melin și Ion Mușlea, Ioan Chindriș îi adaugă pe poetul și tălmăcitorul Pauleti, acoperit pînă acum de o nedreaptă uitare. Putem spune că ediția de față aduce un *nume nou* în poezia românească, un punct de reper în poezia noastră preromantică.

ION BUZAȘI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Taxele poştale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr 137/4910/1980.

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub cd. nr. 437

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Abonamentele pentru anul 1982 (4 vol., 40 de lei) la culegerea **Limbă și literatură** se primesc, pînă la 30 decembrie 1981, direct la S.S.F., prin mandat poștal sau aviz de creditare în contul S.S.F. nr. 45.11.09.5 la C.E.C. București, Filiala sector 5, Calea Victoriei, nr. 7, și scrisoare de comandă pe adresa Societății de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664, în care se indică numărul actului de depunere a sumei.

Abonamentele se fac și prin oficiile poștale (vezi Catalogul presei pe anul 1982).

Cărțile și revistele propuse pentru recenzii și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F.**, 1978, p. 271.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

I 7650

****
1981

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— **în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);**

— **în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);**

— **în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);**

— **în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).**

Începînd cu anul 1978, culegerea Limbă şi literatură apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. apare, începînd cu anul 1976, în Buletinul S.S.F.

Abonamentele pentru anul 1982 (4 vol., 40 de lei) la culegerea Limbă şi literatură se primesc, pînă la 25 februarie 1982, direct la S.S.F., prin mandat poştal sau aviz de creditare în contul S.S.F. nr. 45.11.09.5 la C.E.C. Bucureşti, Filiala sector 5, Calea Victoriei, nr. 7, şi scrisoare de comandă pe adresa Societăţii de ştiinţe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664, în care se indică numărul actului de depunere a sumei.

Cărţile şi revistele propuse pentru recenzii şi orice corespondenţă vor fi trimise pe adresa: Societatea de ştiinţe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, Bucureşti, ROMÂNIA.

I 7550

-- BCU 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2022

BUCUREȘTI — 1981

32915.

Limbă şi literatură apare sub egida Societăţii de ştiinţe filologice din R. S. România cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iaşi), ION DODU BĂLAN, ŞERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iaşi), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg.-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamţ), LIVIA DASCĂL (Braşov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAŢIU (Tg.-Mureş) I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timişoara)

Această culegere de articole şi studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIŢIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ŞTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ŞTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. IV, 1981

Sumar

Limbă și stil

G. I. TOHĂNEANU — Glose eminesciene (I) 515
GH. N. DRAGOMIRESCU — Structuri figurate ale inversiunii 527
MARIA FOARȚĂ — Structuri retorice transgramaticale (Sintaxa frazei culte în stilurile non-artistice. Secolul al XIX-lea) 554

Discuții

GH. CHIVU — Transcriere interpretativă sau transliterație cu greșeli ? . . 543

Mica enciclopedie a limbii române

ELENA BEREA GĂGEANU — Numeralul ordinal 547

Teorie, critică, istorie literară

AL. TUDORICĂ — Despre clasicismul românesc 553
AL. SĂNDULESCU — Opinii românești despre conceptul modern de poezie . 560
MONICA LAZĂR — Motivul casei în lirica lui Octavian Goga 566
DORU SCĂRLĂTESCU — Tehnica reportajului la Geo Bogza 573

Analize de text

IERONIM TĂTARU — Tudor Arghezi : *Două stepe* 585
CORNEL MORARU — Al. Ivasiuc : *Păsările* 592

Texte și documente

NICOLAE MECU — N. Iorga — scrisori către B. P. Hasdeu 601

Folclor

MIRCEA HANDOCA — Mircea Eliade și folclorul 609

Didactica modernă

CRISTINA CĂLĂRAȘU — Exerciții pentru deprinderea utilizării corecte a timpurilor trecutului 619

Discuții

MAGDALENA NISTOR, VASILE NISTOR — Schemele grafice în însușirea noțiunilor de limba română 622
ION POPESCU — În legătură cu manualele de gramatică 628

Din istoria învățămîntului limbii și literaturii române

CONSTANTIN BOSTAN — Ion Creangă — mărturii ale vocației didactice . 634
EMIL GIURGIU — *Carte de citire pentru școlile secundare și profesionale* de A. Vlahuță și G. Coșbuc 638
MIRCEA GHEORGHE — Mihail Sadoveanu — coautor de manuale . . . 641

Recenzii

Scrisori către Ovid Densusianu, vol. I—II. Ediție îngrijită, introducere, note, tabel cronologic și indici de LIVIU ONU, ILEANA VIRTOSU și MARIA RAFAILĂ. Sub redacția lui LIVIU ONU (B. Cazacu) ; PAUL CORNEA, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele* (Georgeta Antonescu) ; CORNEL UNGUREANU, *Imediata noastră apropiere* (Corneliu Nistor) ; GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (N. Rață-Dumitriu) ; OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc, I* (Nicolae Constantinescu) ; GEORGETA RĂDUICĂ și NICOLIN RĂDUICĂ, *Calendare și almanahuri românești. Dicționar bibliografic* (Dan Simionescu) 648

Note

C. DRĂGULESCU, N. I. BARBU, *Antologie de texte latine* (Gh. Ceaușescu) ; HENRI ZALIS, *Romantismul în literatura română. Cercetare bibliografică* (Tiberiu Mihail) ; *Școala timișană (Buletin informativ)*, nr. 9—10, 1980 (A. Gh. Olteanu) ; D. POP, *Îndrumări metodice privind predarea limbii latine la clasa a VIII-a* (Margareta Nasta) ; MIHAI EMINESCU, *Poezii / Carmina*. Ediție bilingvă româno-latină. Traducere de TRAIAN LĂZĂRESCU. / Editio bilingua dacoromana-latina. Latine reddita o TRAIANE LĂZĂRESCU (Luiza Seche) ; *Comunicări și referate metodico-științifice — limba și literatura română* (Petru Froicu) 664

Contents

Language and Style

G. I. TOHĂNEANU — Glosses to Eminescu's Poetry (I) 515
GH. N. DRAGOMIRESCU — Some Figurative Structures of the Inversion 527
MARIA FOARȚĂ — Transgrammatical Rhetorical Structures (The Syntax of the Cultivated Complex Sentence within the Non-artistic Styles. The XIXth Century) 534

Discussions

GH. CHIVU — Interpretative Transcription or Transliteration with Some Mistakes ? 543

The Concise Encyclopaedia of the Romanian Language

ELENA BEREA GĂGEANU — Ordinal Numeral 547

Literary Theory, Criticism, History of Literature

AL. TUDORICĂ — On the Romanian Classicism 553
AL. SĂNDULESCU — Some Romanian Opinions on the Modern Concept of Poetry 560
MONICA LAZĂR — The Motive of the House in Octavian Goga's Lyrical Poetry 566
DORU SCĂRLĂTESCU — Geo Bogza's Technique of the Reportage . . 573

Text Analyses

IERONIM TĂTARU — Tudor Arghezi : *Două stepe* 585
CORNEL MORARU — Al. Ivasiuc : *Păsările* 592

Texts and Documents

NICOLAE MECU — N. Iorga — Letters to B. P. Hasdeu 601

Folklore

MIRCEA HANDOCA — Mircea Eliade and the Folklore 609

Modern Teaching

CRISTINA CĂLĂRAȘU — Some Exercises for Acquiring the Correct Use of the Past Tenses 619

Discussions

MAGDALENA NISTOR, VASILE NISTOR — The Graphic Schemes in the Learning of the Notions of Romanian Language 622
ION POPESCU — On the Grammar Textbooks 628

From the History of the Teaching of Romanian Language and Literature

CONSTANTIN BOSTAN — Ion Creangă — Some Testimonies of His Didactic Vocation 634
EMIL GIURGIU — *Carte de citire pentru școlile secundare și profesionale* by A. Vlahuță and G. Coșbuc 638
MIRCEA GHEORGHE — Mihail Sadoveanu — as a Co-author of Textbooks 641

Reviews

Scrisori către Ovid Densusianu, vol. I—II *(Letters to Ovid Densusianu*, vol. I—II, Edition, Introduction, Notes, Chronological Table and Indices by LIVIU ONU, ILEANA VÎRTOSU and MARIA RAFAILĂ. Editor-in-chief LIVIU ONU) — B. Cazacu ; PAUL CORNEA, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele (The Rule of the Game. The Collective Side of the Literature : Concepts, Conventions, Models)* — Georgeta Antonescu ; CORNELIU UNGUREANU, *Imediata noastră apropiere (Our Close Neighbouring)* — Corneliu Nistor ; GELU IONESCU, *Orizontul traducerii (The Horizon of the Translation)* — N. Rață-Dumitriu ; OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc*, I *(The Romanian Folklore*, I) — Nicolae Constantinescu ; GEORGETA RĂDUICĂ and NICOLIN RĂDUICĂ, *Calendare și almanahuri românești. Dicționar bibliografic (Romanian Calendars and Almanacs. A Bibliographical Dictionary)* — Dan Simonescu 648

Notes

C. DRĂGULESCU, N. I. BARBU, *Antologie de texte latine (An Anthology of Latin Texts)* — Gh. Ceaușescu ; HENRI ZALIS, *Romantismul în literatura română. Cercetare bibliografică (The Romanticism in the Romanian Literature. A Bibliographical Research)* — Tiberiu Mihail ; *Școala timișană. Buletin informativ*, nr. 9—20, 1980 *(The Timishan School. An Informative Bulletin*, nr. 9—10, 1980) — A. Gh. Olteanu ; D. POP, *Îndrumări metodice privind predarea limbii latine la clasa a VIII-a (A Methodical Guide for the Teaching of Latin in the VIII*th *Form)* — Margareta Nasta ; MIHAI EMINESCU, *Poezii / Carmina*. A Romanian-Latin Edition. Translation by TRAIAN LĂZĂRESCU — Luiza Seche ; *Comunicări și referate metodico-științifice — limba și literatura română (Methodical-Scientific Communications and Reports — Romanian Language and Literature)* — Petru Froicu 664

Sommaire

Langue et style

G. I. TOHĂNEANU — Gloses éminesciennes (I) 515
GH. N. DRAGOMIRESCU — Structures figurées de l'inversion 527
MARIA FOARȚĂ — Structures rhétoriques transgrammaticales (La syntaxe de la phrase cultivée dans les styles non-artistiques. Le XIXe siècle) . 534

Discussions

GH. CHIVU — Transcription interprétative ou translittération avec des erreurs? 543

Petite encyclopédie de la langue roumaine

ELENA BEREA GĂGEANU — Le numéral cardinal 547

Théorie, critique, histoire littéraires

AL. TUDORICĂ — Sur le classicisme roumain 553
AL. SĂNDULESCU — Opinions roumaines sur le concept moderne de poésie 560
MONICA LAZĂR — Le motif de la maison dans la lyrique d'Octavain Goga 566
DORU SCĂRLĂTESCU — La technique du reportage chez Geo Bogza . . . 573

Commentaires de textes

IERONIM TĂTARU — Tudor Arghezi : *Două stepe* 585
CORNEL MORARU — Al. Ivasiuc : *Păsările* 592

Textes et documents

NICOLAE MECU — N. Iorga — lettres à B. P. Hasdeu 601

Folklore

MIRCEA HANDOCA — Mircea Eliade et le folklore 609

Pédagogie moderne

CRISTINA CĂLĂRAȘU — Exercices pour l'acquisition correcte des temps du passé 619

Discussions

MAGDALENA NISTOR, VASILE NISTOR — Les schèmas graphiques dans l'acquisition des notions de langue roumaine 622
ION POPESCU — À propos des manuels de grammaire 628

L'histoire de l'enseignement de la langue et de la littérature roumaines

CONSTANTIN BOSTAN — Ion Creangă — preuves de sa vocation pédagogique 634
EMIL GIURGIU — *Livre de lecture pour les écoles secondaires et professionnelles* par Al. Vlahuță et G. Coșbuc 638
MIRCEA GHEORGHE — Mihail Sadoveanu — coauteur de manuels . . 641

Comptes-rendus

Scrisori către Ovid Densusianu, vol. I—II *(Lettres à Ovid Densusianu*, tomes I—II. Présentation d'édition, introductoin, notes, tableau chronologique et indice par LIVIU ONU, ILEANA VÎRTOSU et MARIA RAFAILĂ. Sous la rédaction de LIVIU ONU) — B. Cazacu ; PAUL CARNEA, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele (La règle du jeu. Le versant collectif de la littérature : concepts, conventions, modèles)* — Georgeta Antonescu ; CORNEL UNGUREANU, *Imediata noastră apropiere (Notre rapprochement immédiat)* — Corneliu Nistor ; GELU IONESCU, *Orizontul traducerii (L'Horizon de la traduction)* — N. Rață-Dumitriu ; OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc*, I *(Le folklore roumain*, I) — Nicolae Constantinescu) ; GEORGETA RADULICĂ et NICOLIN RADULICĂ, *Calendare și almanahuri românești. Dicționar bibliografic (Calendriers et almanachs roumains. Dictionnaire bibliographique)* — Dan Simonescu 648

Notes

C. DRĂGULESCU, N. I. BARBU, *Antologie de texte latine (Anthologie de textes latins)* — Gh. Ceaușescu ; HENRI ZALIS, *Romantismul în literatura română. Cercetare bibliografică (Le romantisme dans la littérature roumaine. Recherche bibliographique)* — Tiberiu Mihail ; *Școala timișană. Buletin informativ*, nr. 9—10, 1980 *(L'École de Timiș. Bulletin d'informations*, ns. 9—10, 1980) — A. Gh. Olteanu ; D. POP, *Îndrumări metodice privind predarea limbii latine la clasa a VIII-a (Guide méthodique pour l'enseignement du latin en classe de VIIIe)* — Margareta Nasta ; MIHAI EMINESCU, *Poezii / Carmina*. Édition bilingue roumaino-latine. Traduction par TRAIAN LĂZĂRESCU — Luiza Seche ; *Comunicări și referate metodico-științifice — limba și literatura română (Comunications et exposés méthodologiques et scientifiques — la langue et la littérature roumaines)* — Petru Froicu 664

Содержание

Язык и стиль

Г. И. ТОХЭНЯНУ — Комментарии к творчеству Эминеску (I) 515
Г. Н. ДРАГОМИРЕСКУ — Фигуральные структуры инверсии 527
МАРИЯ ФОАРЦЭ — Риторические трансграмматические структуры (Синтаксис фразы во внелитературных стилях. XIX-й век) 534

Дискуссии

Г. КИВУ — Интерпретированная транскрипция или ошибочная транслитерация? 543

Малая энциклопедия румынского языка

ЕЛЕНА БЕРЯ ГЭДЖАНУ — Порядковое числительное 547

Теория, критика, история литературы

АЛ. ТУДОРИКЭ — О румынском классицизме 553
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ — Вклад румынской критики в определение современного понятия поэзии 560
МОНИКА ЛАЗЭР — Мотив дома в лирике О. Гоги 566
ДОРУ СКЭРЛЭТЕСКУ — Техника очерка у Джео Богзы 573

Разбор текстов

ИЕРОНИМ ТЭТАРУ — Тудор Аргези: *Două stepe (Две степи)* 585
КОРНЕЛ МОРАРУ — Ал. Ивасюк: *Păsările (Птицы)* 592

Тексты и документы

НИКОЛАЕ МЕКУ — Н. Иорга. Письма к Б. П. Хашдеу 601

Фольклор

МИРЧА ХАНДОКА — Мирча Элиаде и фольклор 609

Современная дидактика

КРИСТИНА КЭЛЭРАШУ — Упражнения для приобретения навыков правильного использования прошедшего времени 619

Дискуссии

МАГДАЛЕНА НИСТОР, ВАСИЛЕ НИСТОР — Роль графических схем в преподавании румынского языка 622
ИОН ПОПЕСКУ — Обучебниках грамматики 628

Из истории преподавания румынского языка и румынской литературы

КОНСТАНТИН БОСТАН — Ион Крянгэ. Доказательство дидактического призвания 634
ЭМИЛЬ ДЖУРДЖУ — *Книга для чтения в средних школах и в ремесленных училищах*, составленная А. Влахуцэ и Г. Кошбуком 638
МИРЧА ГЕОРГЕ — Михаил Садовяну — соавтор школьных учебников 641

Рецензии

Scrisori către Ovid Densusianu, vol. I — II (Письма к Овиду Денсушану, тт. I — II. Издание, вступление, примечания и указатели ЛИВИУ ОНУ, ИЛЯНЫ ВЫРТОСУ и МАРИИ РАФАИЛЭ. Под редакцией Л. ОНУ) — Б. Казаку; ПАУЛ КОРНЯ, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenţii, modele (Правило игры. Коллективная характеристика литературы: понятия, конвенции, модели)* — Джорджета Антонеску; КОРНЕЛ УНГУРЯНУ, *Imediata noastră apropiere (Наша непосредственная близость)* — Корнелиу Нистор; ДЖЕЛУ ИОНЕСКУ, *Orizontul traducerii (Горизонт перевода)* — Н. Рацэ-Думитриу; ОВИДИУ БЫРЛЯ, *Folclorul românesc*, I *(Румынский фольклор, I)* — Николае Константинеску; ДЖОРДЖЕТА РЭДУЙКЭ и НИКОЛИН РЭДУЙКЭ, *Calendare şi almanahuri româneşti. Dicţionar bibliografic (Румынские календари и ежегодники. Библиографический словарь)* — Дан Симонеску 648

Заметки

К. ДРЭГУЛЕСКУ, Н. И. БАРБУ, *Antologie de texte latine (Антология латинских текстов)* — Г. Чаушеску; ХЕНРИ ЗАЛИС, *Romantismul în literatura română. Cercetare bibliografică (Романтизм в румынской литературе. Библиографическое исследование)* — Тиберию Михаил; *Şcoala timişană (Buletin informativ)* 9 — 10 *(Сборник статей преподавателей уезда Тимиш*, 9 — 10, 1981) — А. Г. Олтяну; Д. ПОП, *Îndrumări metodice privind predarea limbii latine la clasa a VIII-a (Методические указания для преподавания латинского языка ученикам VIII-го класса)* — Маргарета Наста; МИХАИ ЭМИНЕСКУ, *Poezii | Carmina (Стихотворения.* Двуязычное румынско-латинское издание. Перевод ТРАЯНА ЛЭЗЭРЕСКУ) — Луиза Секе; *Comunicări şi referate metodico-ştiinţifice — limba şi literatura română (Румынский язык и румынская литература. Научно-методические сообщения и доклады* — Петру Фройку 664

Glose eminesciene (I)

G. I. TOHĂNEANU

Versurile sau, mai adesea, crîmpeiele de vers care constituie obiectul comentariilor imediat următoare sînt rînduite în ordinea cronologică a publicării poeziilor respective, de la *Ce-ţi doresc eu ţie...* (1867) pînă la *De ce nu-mi vii* (1887).

I. Braţele nervoase...

În aprilie 1867 apare în revista *Familia* poezia *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, care — detaliu interesant — „nu se află în nici un manuscris“ [1]. Ea este alcătuită din patru octete, primul dintre ele începînd cu versurile :

> Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie,
> Ţara mea de glorii, ţara mea de dor ?
> *Braţele nervoase*, arma de tărie,
> La trecutu-ţi mare, mare viitor ! (I, 15).

Cititorul neprevenit, la prima lectură, este oarecum frapat de îmbinarea *Braţele nervoase*, în care adjectivul neologic *nervos* este întrebuinţat cu alt înţeles decît cel obişnuit (*sistemul nervos, boli nervoase, copil nervos*), însemnînd, în contextul său eminescian, „viguros, puternic“ (DE), întocmai ca în atestările mai vechi ale cuvîntului (DLR, s.v., 1). În perspectivă istorică, faptul nu este deloc surprinzător, mai ales că şi substantivul *nerv* dezvoltă, chiar din latină (*nervus*), înţelesul figurat de „putere, forţă“. DLR îl ilustrează, la nivelul românei, cu un citat din Bălcescu: „El se grăbi a scrie sultanului... că *nervul oştilor e cu dînsul*“.

Mi se pare vrednic de semnalat amănuntul că Eminescu găsise îmbinarea *braţele nervoase* „de-a gata“, la unul din poeţii „dilecţi“ ai adolescenţei [2] sale, Andrei Mureşanu [3], care o folosise cel puţin în două rînduri.

---

[1] Perpessicius, I, 256.

[2] Problema raporturilor dintre Eminescu şi predecesorii săi — mai ales cei evocaţi în *Epigonii* — se bucură de o bogată şi valoroasă bibliografie, catalogată de Ştefan Munteanu în lucrarea sa *Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor*, în volumul *M. Eminescu, I. Creangă. Studii*, Universitatea din Timişoara, 1965, p. 79—100.

[3] Opera poetică a lui Andrei Mureşanu (1816—1863) a stîrnit adeziuni pătimaşe (Aron Densuşianu) şi reacţii violente, mergînd pînă la repudierea totală (Titu Maiorescu). Cf. G. Călinescu, *Istoria*, p. 237—239, şi D. Păcurariu, *Prefaţă* la volumul Andrei Mureşanu, PA, p. V—XXV. Oricum, înrîurirea acestei opere asupra tînărului Eminescu — mă

Prima dată — reproduc citatul după DLR — în poemul *Un devotament familiei Hurmuzachi*: „Românul ce din seculi ...Cu-a lui *nervoase braţe* victorii a produs“ [4]. Expresia revine în *O dimineaţă pe Surul*, poezie cu destule „curiozităţi“ lingvistice, care vor fi reţinut, cu siguranţă, atenţia tînărului Eminescu. Iată strofa cu pricina :

În dreapta văd Oltul cu unde mănoase,
Ce-mi cheamă în minte pe bravul Mihai,
D-a cărui vîrtute şi *braţe nervoase*
Se teme osmanul şi azi în serai (PA, 60).

E de menţionat că, în ultima strofă a aceleiaşi poezii, bardul ardelean „produce“ un latinism livresc — *astut* „viclean“ — pe care Eminescu îl ciocăneşte de cîteva ori [5] în făurişteа sa, fără a-i înlesni, însă, accesul în creaţiile destinate de el însuşi tiparului :

Căde-va cu frunza *astuta* trădare.
Mărirea deşeartă şi luxul pompos (PA, 62).

Mi se pare plin de tîlc faptul că Eminescu recurge la adjectivul *astut* chiar în acele poeme (postume) al căror erou „faustian“ [6] este tocmai Andrei Mureşanu :

Invidia şi ura botează-le virtuţi,
Numeşte brav pe gîde, isteţi pe cei *astuţi* [7] (IV, 301).

Cuvîntul nu este atestat în dicţionarele noastre. Împreună cu *astuţie* şi *astuţios* (acestea din urmă, înregistrate numai în DN, cu menţiunea „livresc“), el se rînduieşte într-o adevărată familie de „latinisme“, despre care I. Creţu crede că „a stăpînit îndelungată vreme interesul lingvistic al lui Eminescu“ [8].

Nu este, cred, lipsit de interes să amintesc că *astut* a străbătut pînă în variantele unor antume, niciodată, însă, „dincoace“ de ele. De pildă, în *Împărat şi proletar*, versul „Zîmbirea lui *deşteaptă*, adîncă şi *tăcută*“ (I, 61) rezultă din înlocuirea a două epitete neologice : „Zîmbirea lui *complice*, adîncă şi *astută*“ *!...* (I, 354). În versul „Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, *vicleni*“ (*Epigonii*), ultimul epitet (*vicleni*) înlocuieşte pe mai „vechiul“ *astuţi* (I, 295).

---

refer, în primul rînd, la aspectele lingvistice — este mult mai consistentă decît se crede îndeobşte şi ar merita cu prisosinţă să fie studiată amănunţit.

[4] Altă lecţiune în PA, p. 45, care nu afectează, însă, sintagma în discuţie.

[5] Iată „locurile“, după marea ediţie Perpessicius : I, 295, 354 ; IV, 60, 175, 301 ; V, 45.

[6] „Deşi titlul indică o inspiraţie patriotică, *Mureşan* este un poem faustian“ (G. Călinescu, *Opera*, I, 21).

[7] Notabil este efectul acustic rezultat din suprapunerea perfectă a consoanelor în structura fonetică a unui cuvînt vechi slav şi în aceea a unui neologism latin (*isteţi* — *astuţi*), al căror sens se înrudeşte, *isteţi* nefiind, în versul şi în intenţia satirică a poetului, decît un fel de... eufemism pentru *astuţi !*

[8] *Cîteva aspecte deosebite ale limbajului eminescian*, în *Limba română*, nr. 3, 1964, p. 199. Cf. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei, 1964, p. 100.

II. ca un fagure de miere

Iată o comparație care „a prins" : *ca un fagure de miere* este astăzi o imagine unanim acceptată și cu precădere folosită de cîte ori vrem să ne referim, poetic, la „dulceața" graiului strămoșesc. Sub o formă analitică Eminescu o aflase, cu siguranță, în înțelepciunea, și condensată, și „înflorită", a proverbelor. Unul dintre ele, exprimînd printr-o dublă comparație puterile „polare" ale cuvîntului, sună așa : „Limba e *dulce ca mierea* și *amară ca fierea*" (Zanne, în DLR, s.v. *miere*). Fără îndoială că termenii care compun perechile antonimice *dulce-amar*, *miere-fiere* se „atrag" atît prin opoziția lor semantică netă, cît și, în cazul celei de-a doua, prin ampla lor omofonie, înlesnind o rimă „bogată". Că *mierea buzei* nu evocă, la Eminescu (IV, 183), numai „dulceața" sărutului, ci și pe aceea a „rostirii", depun mărturie versuri din poemul *Mureșanu* : „De ce *cuvîntul buzei* e *lamură de miere*?" (IV, 311) și din alte postume : „*Vorbirea* ta mi-i *lamură de miere*" (IV, 283), „*A vorbei* tale *lamură*[9] *de miere*" (IV, 285). Ultimele citate par a sta sub zodia textelor vechi : *mierea rostului* este o expresie din *Psaltirea Hurmuzachi*, înregistrată în DLR (s.v. *miere*).

Așa cum se știe, cunoscuta comparație eminesciană se găsește în primul vers al celei de-a doua strofe din *Epigonii* (1870), cu care începe evocarea „scripturelor române" de odinioară : „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" (I, 31). Ca în atîtea rînduri, Eminescu ajunge trudnic la șlefuirea acestui vers, a cărui formă „definitivă", cursivă și suplă, nu poartă, însă, cu sine nici o urmă a „efortului" creator[10]. Iată varianta inițială, cu o „bătaie" poetică mult mai scurtă : „Văd poeții ce-au scris cartea limbei noastre mult iubite" (I, 294). Deocamdată nu e de reținut — ca „eminesciană" — decît expresia *cartea limbei*, care, mai cu seamă dacă o încadrăm în contextul întregului vers, mi se pare cutreierată de fiorul nobilei „retorici" a lui Bălcescu[11] : „Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României". Comparația s-a înjghebat ulterior, dar într-o formă — cel puțin din punctul de vedere al poetului — încă rudimentară : „Văd poeții ce-au scris *cartea limbei noastre cei de miere*" (I, 294). Nu se poate, totuși, tăgădui că arhaismul gramatical *cei* (în loc de *celei*) infuzează textului o tentă ușor vetustă, de un farmec sui-generis, în convergență stilistică atît cu expresia *cartea limbei*, cît și cu tonul sărbătoresc al „e-vocării", pe care întregul vers o vestește. De altfel, această formă arhaică a articolului de-

[9] Este de mirare că un cuvînt atît de „frumos" și de sugestiv ca *lamură* — îndrăgit de Sadoveanu (vezi, în acest sens, *Arta evocării la Sadoveanu*, Editura Facla, Timișoara, 1979, p. 41—52) — nu apare, la Eminescu, decît în postume și, cu sens figurat, într-o variantă a poemului *Călin* : „*Lamura* vieții noastre ca un fulger, ca o clipă-i" (I, 413).

[10] Toate „peripețiile" versului, la Perpessicius, I, 294, subsol, v. 7.

[11] Aprecieri superlative despre Bălcescu formulează poetul mai cu seamă în articolul *Bălcescu și urmașii săi*, publicat în *Timpul* din 24 noiembrie 1877, cu puțin înainte de a ieși de sub tipar *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* (acesta este titlul primei ediții complete, 1878, sub îngrijirea lui Odobescu). Cf. M. Eminescu, *Opera politică*, Ediție îngrijită [...] de I. Crețu, Cugetarea, Georgescu-Delafras, vol. I, 1941, p. 120—122. Cf. Gh. Bulgăr, *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, E.D.P., 1966, p. 143.

monstrativ feminin în genitiv-dativ îi este familiară poetului [12], de la *Speranța* („umbra pădurii *cei* dese", I, 11) și *Epigonii* („dorul țării *cei* străbune", I, 35) pînă la *Scrisoarea V* („ochiul lumii *cei* antîce", „umbra frumuseții *cei* eterne pe pămînt", I, 162) și *Adio* („Cu ochii serei *cei* de-ntîi / Eu n-o voi mai privi-o", I, 188). Ea revine, de două ori, în postuma *Apari să dai lumină*: „asprul vicol al morții *cei de veci*" (IV, 430), „umbra blînd-a iubirii *cei* de veci" (IV, 432) și, tot de două ori, în *Fata-n grădina de aur*: „Își simte inima legată-n lanțe, / În lanțul lumei *cei* cu-o mie limbi" (VI, 58), „L-a lui picioare în genunchi s-așterne / Și-ndreaptă ruga-i milei *cei* eterne" (VI, 60).

Așa cum se va vedea, imaginea cîștigă noi și bogate semnificații odată cu dobîndirea expresiei definitive: „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Pe plan (nu numai) morfologic, trebuie să reținem, deocamdată, posibilitatea prozodică a opțiunii pentru formele nearticulată (*poeți*) sau articulate nehotărît (*o limbă, un fagure*), mai puțin „ferme" și deci, într-un anume sens, mai... „poetice". Am cuprins, în această înșiruire, și *un fagure*, pentru că, în varianta imediat anterioară, al doilea emistih al versului prezintă mici deosebiri lexico-gramaticale: *ca și fagurul de miere*. Eminescu găsise dubletul *fagur* — care reprezintă forma originară [13], *fagure* fiind „dedus" din pluralul *faguri* — în textele vechi. Însăși esența poetică a comparației în discuție ne lasă să întrezărim ce interes îi va fi stîrnit o metaforă ca aceasta, extrasă din *Biblia de la București* (1688): „*Fagur* de miere cuvintele bune și îndulcirea lor leacul sufletului" (DA, s.v. *fagur*). Mi se pare cît se poate de semnificativ amănuntul că Sadoveanu [14], în *Frații Jderi*, își însușește aproape literal, doar cu două variații sinonimice, această imagine, așezînd-o, „cu tîlc", într-o replică a arhimandritului Amfilohie: „Adevărat că fagure de miere sînt cuvintele bune și dulceața lor e tămăduirea sufletelor" (XIII, 471). Poate că nu e lipsit de interes — pentru a prilejui o perspectivă cît mai cuprinzătoare asupra imaginii eminesciene — să menționez că, la romani, *fagurele* (*favus*) este simbol al „creșterii", al „sporului", fiind una dintre componentele ofrandelor închinate zeiței *Ceres* [15] și *Gliei*. Vergilius amintește — în *Georgice*, I, 333—334 — obiceiul de a oferi blondei zeițe a belșugului (*flava Ceres*) „*faguri* muiați în lapte și în vin dulce". Iată îndemnul poetului latin: „Cui tu lacte *favos* et molli dilue Baccho". Testamentul Văcărescului — „*Creșterea* limbii românești" — se întîmpină, astfel, cu simbolul fagurelui eminescian...

[12] Atestată în *Palia de la Orăștie* și în cărțile coresiene (v. Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, II, Editura științifică, 1961, p. 110), forma *cei* (în loc de *celei*) revine asiduu chiar la poeții evocați în *Epigonii*. Alecsandri: „albastrul mării *cei* nemărginite" (*Cîntecul Margaritei*, I, 200), Alexandrescu: „Al odei *cei* înfocate ton înalt" (*Epistolă D. I. V.*, I, 177/21), Heliade: „Eu văz în tine pe păzitorul / Vechii restriște *cei* strămoșești" (*Serafimul și heruvimul*, I, 159/86—87).

[13] *Fagur* este moștenit din latinescul **favulus*, diminutiv (neatestat) din *favus*, cu același sens. De aici provine rom. *fag*$_2$ „fagure": „*Fag* de miere-ndulcitoare" (Alecsandri, în DA, s.v. *fag*$_2$).

[14] Pentru „afinitățile" multiple dintre Eminescu și Sadoveanu, vezi „*Locuri*" *eminesciene la Sadoveanu*, în volumul *Arta evocării la Sadoveanu*, Timișoara, Editura Facla, 1979, p. 211—233.

[15] Vezi L. Preller, *Römische Mythologie*, I, Berlin, 1881, p. 79 și urm.

Dar, prin ivirea fagurelui, imaginea noastră nu numai că-şi păstrează „trimiterea" către „dulceaţa" graiului din veac, ci dezvoltă, acum, o nouă „aluzie", extrem de preţioasă, la rostul s o c i a l al limbii, la *obîrşia ei colectivă şi anonimă*, căci mii de lucrătoare fără nume participă la întocmirea măiastră a căsuţelor de miere. Fapta, săvîrşindu-se „sub ochii noştri", nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune şi dimensiunea verticalităţii. „Veci de vecii" — cum spune Arghezi [16] — *au sporit*, pînă la o desăvîrşire mereu rîvnită şi mereu... posibilă, acest „fagure de miere" al limbii pe care o vorbim şi, vorbind, o mlădiem mereu, rostind, cu silabele şi cuvintele ei, bucuriile şi întristările, dorurile şi rîvnele noastre.

Prilejuind reprezentarea materială a ideii de „efort colectiv" în plan orizontal şi vertical, *fagurele* stîrneşte, totodată, pe aceea de „organizare", de „armonie", de „desăvîrşire". Într-adevăr, prin implicaţiile ei „geometrice", imaginea fagurelui trimite direct către ideea de structurare, de articulare lăuntrică, de coerenţă, într-un cuvînt către conceptul de s i s t e m pe care se reazemă edificiul lingvisticii moderne.

În marginea unor însemnări intime ale lui Eminescu, G. Călinescu formulează observaţia pătrunzătoare că ele „dovedesc *o statornică încordare filologică*" (*Opera*, I, 491). Dacă mă gîndesc la întinderea culturii poetului, la „erudiţia" lui filologică, la extraordinarele lui „intuiţii" lingvistice, la sensibilitatea lui faţă de disponibilităţile expresive şi nuanţele cele mai subtile ale limbii, parcă nu-mi vine să cred că, în „analiza" întreprinsă, am „suprasolicitat" sensurile şi semnificaţiile celebrei comparaţii din *Epigonii*, configurată după un lung şi laborios proces de limpezire a imaginii.

Şi de data aceasta — ca în atîtea alte rînduri — refacerea „drumului" străbătut de poet, chiar dacă ea rămîne aproximativă, se dovedeşte pasionantă şi, mai cu seamă, plină de învăţăminte.

III. heinizînd duios la lună

Din punctul de vedere strict al limbii române, numeroase formaţii cu atît de productivul sufix neologic *-iza* [17] sînt inanalizabile: verbe ca *deratiza* „a stîrpi şoarecii", *ostraciza* [18] „a alunga pe cineva din viaţa publică, a exclude", *preconiza* „a proiecta, a prevedea (ceva), (p. ext.) a propune, a indica, a recomanda insistent" (DN) au o structură „opacă". Ea nu se luminează decît prin apelul la franceză (*rat* „şobolan"), la greacă (*óstrakon* „nume dat scoicilor pe a căror cochilie se scria numele [19] celor condamnaţi la ostracizare"), la latină (*præco* „vestitor public, crainic"). Cînd asemenea formaţii se lasă analizate — fenomen, de altfel, foarte frecvent — încă nu înseamnă că ele sînt produse în româneşte: *localiza*, *materializa*,

[16] În poemul *Dacica*, V, 250—251. Am analizat acest poem în volumul *Dincolo de cuvînt*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, p. 201—212.

[17] Vezi Laura Vasiliu, *Sufixele verbale româneşti noi*, în *Studii şi materiale privind formarea cuvintelor în limba română* (SMFC), III, 99—117.

[18] Sadoveanu recurge la acest neologism cu referire la Bălcescu: „Patriotul acesta deplîns de generaţia lui, lăudat ca scriitor şi pomenit cu falsă pietate în cărţile didactice, a fost de fapt *ostracizat* de contemporani şi pus sistematic în umbră" (*Evocări*, E.S.P.L.A., 1954, p. 53).

[19] „Repetiţia" *(nume... numele)* aparţine... autorilor DN.

moderniza [20]. Numai cînd sufixul „nou" se anină unor teme... „vechi" putem afirma, răspicat, că derivatele cu *-iza* sînt obținute „pe teren românesc" : *ardeleniza* [21], *munteniza*, *muşamaliza*.

Printre formațiile „analizabile" prezintă un interes deosebit cele avînd la bază nume proprii : *hamletiza* „a lua viața în tragic", *medeleniza* [22], uneori aproape sinonim cu „a abuza de metafore", *pasteuriza*, *vulcaniza*. Primele două nu sînt înregistrate în dicționare, al doilea este menționat numai în lucrările de specialitate. Dacă *pasteuriza* este lesne raportabil la numele savantului *Pasteur*, în schimb firul care leagă verbul *vulcaniza* de numele zeului roman al focului — *Vulcan* — este extrem de subțire, aproape rupt.

În „spiritul" acestor ultime derivate s-a constituit verbul eminescian *heiniza*, extras din numele cunoscutului poet german și definit „A scrie versuri în genul lui H. Heine" (DE). Cuvîntul pare să fie — cu un termen al vechii retorici — un „hapax", adică o inovație folosită „o singură dată", mai precis în poemul *Cugetările sărmanului Dionis*, în alcătuirea unei metafore hître, cu referire la ... pisici :

> De-ar fi-n lume numai mîțe — tot poet aș fi ? Tot una :
> Mieunînd în ode nalte, tragic miorlăind — un Garrick,
>
> Ziua tologit în soare, pîndind cozile de șoaric,
> Noaptea-n pod, cerdac și streșini, *heinizînd* duios la lună" (I, 48).

Un amănunt semnificativ și, în același timp, pitoresc. Printre „junimiști" se rînduiesc și doi poetaștri lipsiți de har, „heinizanți" în sensul cel mai ...„epigonic". Iată cum îi caracterizează G. Călinescu : „Poezia Matildei Cugler este decentă ca un înger cu mîinile împreunate. E o poezie pentru albumuri de pensioane, cu păsărici, fluturași și pasiuni la modul cuviincios al domnișoarelor supravegheate de guvernante" (*Istoria*, p. 367). Urmează citate însoțite de observația : „Totul se desfășoară fericit ca în ilustrații" (*ibidem*). Al doilea „poet", care ne interesează mai direct, este colonelul Theodor Șerbănescu (Cu *Th* !), „un pionier al romanței fade" (*ibidem*, p. 366). Iată o mostră :

> O durere infernală
> Vai ! consumă viața mea :
> Suferința-mi e mortală
> Și nu-i chip să scap de ea !

La astfel de „poeți" face aluzie Eminescu în versul citat, unde *a heiniza* înseamnă, în subtext, „a-l face de rîs pe Heine". Ce ne spun, însă, variantele ? Într-una din ele, pînă să ajungă la formația livrească *heiniza*, Emi-

[20] Toate trei au „modele" franceze : *localiser*, *matérialiser*, *moderniser*. Cf. DN.

[21] Nu figurează în dicționarele curente, dar e înregistrat în *Dicționarul invers (DI)* și în studiile de specialitate (SMFC, III, 106).

[22] Deși au o oarecare răspîndire printre „literați", verbele *hamletiza* și *medeleniza* nu sînt prinse în dicționare, nici măcar în DI. Cel de-al doilea este menționat în articole de specialitate. *Hamletiza* se află în raport de sinonimie... aproximativă cu *problematiza*, care începe să cîștige teren.

nescu se mulţumise cu una mai ... autohtonă, un fel de derivat „regresiv" glumeţ de la însuşi numele poetului *Şerbănescu :*

Mieunînd în madrigale, miorlăind ca la paradă,
Ziua tologit la soare, pîndind şoriceasca coadă,
Noaptea-n pod, cerdac, pe streşini, *şerbănind* duios la lună (I, 332).

Ulterior însă, printr-un gest al sufletului care-i face, iarăşi, cinste, Eminescu manifestă clemenţă faţă de colonelul-poet, „pionier al romanţei fade", renunţînd la foarte aluzivul *şerbănind* [23] şi aşezînd lunaticele lamentaţii motăneşti sub o zodie mai ... nobilă şi, în orice caz, mai puţin „atingătoare"...

IV. Apare luna mare cîmpiilor azure

Cînd Eminescu — aşezînd verbul *a răsări* în raportul de sinonimie cu *a apărea, a se ivi,* dar preferîndu-l acestora datorită „prestigiului" lui stilistic, izvorît din semnificaţia simbolică a marilor „gesturi" cosmice — îl construieşte cu un complement pronominal al persoanei I în cazul dativ, el realizează, prin aceasta, o puternică „angajare" afectivă a propriei sale sensibilităţi la acţiunea exprimată de verb : „Ş-*o să-m i răsai* ca o icoană / A pururi vérginii Marii" (*Atît de fragedă...*, I, 118). Construcţia „se repetă" în sculpturalele versuri care încheie postuma *Gelozie :*

Şi *să-m i răsai* din marea de suferinţi, înaltă,
Ca marmura eternă ieşită de sub daltă (IV, 423).

Cînd însă verbul *răsări* sau unul dintre sinonimele sale, de pildă *a apărea,* sînt întrebuinţate, în sens propriu, despre „aştri", atunci construcţia cu cazul dativ — substituită celei „normale", cu prepoziţie — devine prin excelenţă poetică. Aşa se întîmplă în *Împărat şi proletar :*

Apare luna mare **cîmpiilor azure,**
Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal (I, 63).

Nu este vorba, prin urmare, de situaţiile, destul de „banale", cînd complementul indirect se referă la o „persoană", ca în primele versuri ale elegiei *De cîte ori iubito... :* „Oceanul cel de gheaţă *m i -apare* înainte" (I, 114). Construcţia îşi destăinuie virtuţile poetice „personificatoare" numai atunci

[23] Derivatele de acest soi *(heiniza, şerbăni)* sînt comparabile, oarecum, cu formaţiile realizate, de la numele poetului german *Schiller,* în versiunea românească a romanului dostoevskian *Umiliţi şi obidiţi* (Dostoevski, *Opere,* 3, Traducere de Nicolae Gane, E.L.U., 1967). Iată texte interesînd, prin asemenea formaţii, discuţia noastră, toate extrase dintr-o lungă şi înveninată replică a unuia din personajele principale, prinţul Valkovski : „— ...urăsc toate naivităţile şi pastoralele neroade, iar unul dintre deliciile mele a fost totdeauna să mă prefac, să adopt tonul respectiv, să-l încurajez şi să-i cînt în strună vreunui *Schilleraş* d-ăsta veşnic june şi pe urmă, dintr-o dată, să-l las cu gura căscată" (p. 281) ; „— ...Uite, o picătură dintr-o astfel de plăcere s-ar putea să guste omul, uluindu-l pe unul din *Schiller-ii* aceia despre care ţi-am vorbit" (p. 286) ; „— ...Pregăteşte-o pe Natalia Nikolaevna, ca să nu avem nici un fel de *schillerisme* şi să nu încerce a mă înfrunta" (p. 293). Textele, în general, şi derivatele lingvistice, în special, sînt preţioase şi prin faptul că pun în lumină înrîurirea operei poetului german în epocă şi, mai cu seamă, receptarea diferită a acestei opere de la o categorie socială la alta.

cînd ea încorporează, tot în dativ, un nume de *obiect*, ca în versurile din *Împărat și proletar*, unde luna apare *cîmpiilor*, nu *„pe* cîmpii" !

Dar ce sînt, oare, *cîmpiile azure*, „cărora" le apare luna ? De bună seamă, „cerul", „bolta albastră a cerului", pentru care poetului parcă nu-i ...ajung metaforele și expresiile metaforice, aflate între ele în relație de sinonimie parțială : *tărie*[24] („Stele rare din *tărie* cad ca picuri de argint", *Călin*, I, 82), *firmamentul larg*, *al cerurilor arc*, *cerescul arc*, *mormîntul albastru* (al lunei), *oceanele de stele*, *catapeteasma lumii*. Aceste imagini, recoltate numai din antume (și din variantele lor), sînt înregistrate, aproape toate, în DE, care le adaugă o remarcabilă metaforă din proza artistică a poetului : „Înserează încet, stelele mari izvorăsc pe *albastrele lanuri ale cerului*" (PL, 39). Este implicată, în subtext, echivalența metaforică *stele-flori*, circumscrisă aceluiași „spațiu" poetic. DE îi scapă însă (de altfel nici nu-și propusese să le... prindă) numeroasele metafore ale „cerului" din postume, de pildă acelea din *Povestea magului...* (IV, 152—176) : *a stelelor imperiu întins ca și un cort*, *țara steloasă*, *a cerului nemarginii*, *marea cea albastră* (*a cerului*), *a cerului mari valuri*, *înfloritu-i cort*, *ocean de stele*, *marea-albastră-n ceruri* etc. Peisajul este, de obicei, selenar, nocturn[25], iar viziunea poetului, „confundînd" *cerul* cu *marea* (Hiperion : „Iar *cerul* este *tatăl meu* / Și *mumă-mea* e *marea*"), devine „integratoare".

În sfîrșit, versul „Apare luna mare cîmpiilor *azure*" prezintă încă un amănunt poetic interesant, și anume întrebuințarea *adjectivală* a substantivului *azur*[26]. Nu este, cum s-ar putea crede, o inovație lexico-gramaticală eminesciană, căci poetul o găsise la Andrei Mureșanu, care, în poezia *O dimineață pe Surul*, evocă nu numai Transilvania, ca Bălcescu de pe crestele Făgărașilor, ci și „Moldova, cu *ceru-i azur*" (PA, 59). Sînt convins că, însușindu-și această „inovație" — care, de altfel, este „în spiritul" unor înnoiri proprii ale limbajului poetic —, Eminescu, potrivit firii sale generoase, aduce un discret omagiu aluziv bardului ardelean, evocat cu fervoare în postume[27] și în *Epigonii* ca un poet vizionar, ca un adevărat „poeta-vates" :

> Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită,
> Rumpe[28] coarde de aramă cu o mînă amorțită,

---

[24] Caracterul „poetic" al cuvîntului este parcă mai evident cînd el se află la plural, ca în *Oltul* lui Goga : „Urlai *tăriilor* amarul / Mîniei noastre-nfricoșate" (I, 11). De remarcat că și aici, ca și în versul eminescian *(Apare luna mare cîmpiilor azure)*, construcția prepozițională este evitată, fiindu-i preferată una mai sintetică și mai densă, cu dativul.

[25] În legătură cu propensiunea poetului pentru astfel de peisaje, vezi C. Ciopraga, *„Nocturnul" în poezia lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 289—312. Pentru metafora cerului-„cort", vezi G. I. Tohăneanu, *Originea unei imagini din „Postume"*, în *Expresia artistică eminesciană*. Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 186—191.

[26] *Azur* nu se bucură de o recurență deosebită la Eminescu, în ciuda sunetului și a obîrșiei sale exotice (vezi Al. Graur, *Dicționar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, 1978, s.v.). În afară de citatul discutat aici și de cel din PL, produs de DE, aș adăuga o remarcabilă imagine din *Memento mori :*

„Și atuncea peste ape fața sfînt-a lunei pline
Își ridică discul splendid în imperiul de lumine,
Mării mîndre poleindu-i *pînzăriile-i de-azur*" (IV, 119).

Cf. și *cer d-azur* în variantele poeziei *La Heliade*, I, 261.

[27] Vezi G. Călinescu, *Opera*, I, 19—27 ; cf. Perpessicius, V, 251 și urm.

Cheamă piatra să învie ca și miticul poet,
Smulge munților durerea, brazilor destinul spune
Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet (I, 32).

V. Neamuri mii...

Cercetătorii limbii poetice eminesciene au semnalat, în repetate rînduri, frecvența j u x t a p u n e r i i ca mod de organizare a frazei [29]. Mi se pare vrednic de a fi subliniat faptul că multe dintre versurile și strofele prin care sîntem deprinși să ilustrăm a r m o n i a eminesciană sînt alcătuite din șiraguri de propoziții principale nelegate [30] :

Sara vine din ariniști,
Cu miroase o îmbată,
Cerul stelele-și arată,
Solii dulci ai lungii liniști.
(Povestea teiului, I, 103)

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi ;
Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt
Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, îngînă glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.
(O, mamă..., I, 129)

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.
(Peste vîrfuri, I, 206)

Vezi, rîndunele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,

[28] Fonetismul *rumpe* — atît de specific eminescian, mai ales în poziție f i n a l ă a versului — este recurent, printre alții, tocmai la Andrei Mureșanu, apărînd de cel puțin trei ori în PA. Iată un citat care trebuie să-i fi „sunat" bine lui Eminescu :

„Popoare sugrumate se luptă cu tărie
A *rumpe* jugul aspru și mult apăsător" (PA, p. 67).

Cf. și : „tigrul stă să se omoare, / *Rumpînd* fier, zăbrele" (49), „Drumari e omu-n lume, natura ni o spune, / Deci *rumpă-și* și el pasul măcar pe un minut" (69). Reluarea „tale-quale" a unor fapte de limbă caracteristice înaintașilor constituie, la tînărul Eminescu, o ipostază a celui mai discret omagiu „aluziv". Vezi, în acest sens, subtilele observații ale lui Perpessicius la emistihul *Plăcută-i à ghirlandă*, din oda *La Heliade*, I, 257.

[29] Vezi, în special, lucrările lui N. I. Barbu, de exemplu, *Sintaxa limbii române după metoda istorico-stilistică*, București, 1944 ; *Juxtapunerea (parataxa) în greacă, latină, română*, LL, 6 (1962), p. 53—66.

[30] Terminologia îi aparține lui Tudor Vianu, *Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic*, în volumul *Studii de stilistică*, E.D.P., 1966, p. 111—120.

S-aşază bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?

(De ce nu-mi vii, I, 235)

Departe de a „nivela" discursul liric şi de a-l expune monotoniei, juxtapunerea are darul să reliefeze fiecare detaliu, situîndu-le pe toate, deopotrivă, într-o lumină la fel de puternică. Pe de altă parte, prin înlăturarea elementelor relaţionale — în speţă conjuncţiile — exprimarea sentimentelor se realizează mai direct, mai spontan, mai suplu, fără vreun prejudiciu pentru cuprinderea exactă a raporturilor logice şi gramaticale dintre propoziţii.

În poezia lui Eminescu juxtapunerea este identificabilă nu numai la nivelul frazei, ci şi la acela al unităţilor sintactice inferioare. Alături de construcţiile fireşti, de tipul : *„Mii de fluturi* mici albaştri, *mii de roiuri* de albine" (*Călin*, I, 85), *mii de lacrimi* (*Ce e amorul ?*, I, 189), *mii de ani* (*La steaua*, I, 234), întîlnim îmbinări în care numeralul cardinal *mii* cu valoare nehotărîtă [31] („nenumăraţi, -e") devine, prin înlăturarea prepoziţiei *de*, un simplu determinant, înlesnind identificarea lui ca atribut numeral : *„Mii pustiuri* scînteiază sub lumina ta fecioară" (*Scrisoarea* I, I, 130). Construcţia se iveşte încă din primele creaţii : „Aci vă duceţi valuri în *mii batalioane*" (*Junii corupţi*, I, 24), „Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului *mii stele* ca-ntr-un centru se adun" (*Egipetul*, I, 44), rămînînd o „constantă" sintactică a poemelor ciclului folcloric (Perpessicius, VI) : „Şi-n palat atunci s-aprinse / *Mii lumini* sclipind ca ninse" (81), „Tot atîţia baci avea / Cu *mii turme*-alăturea" (85), *„Mii copile* tinerele" (102), *„Mii corăbii* încărcate" (105) etc.

Deplasarea numeralului atribut *după* determinatul său, în poziţia a doua, se însoţeşte, în mod obligatoriu, cu expulzarea elementului relaţional. Eminescu recurge adesea, în versurile sale, la acest procedeu, care reclamă o nouă intonaţie, mai mlădioasă, şi o nouă distribuţie a pauzelor :

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului, măriei sale.

(Povestea codrului, I, 100)

Şi această formulă sintactică, determinînd, invariabil, juxtapunerea, este curentă în „ciclul folcloric", permiţînd, la „nevoie", evitarea repetiţiei : *„Turme mii* de mieluşele" (VI, 85), „Ş-avea *sate mii de mii*" (VI, 85). Construcţia „normală" ar fi fost, în asemenea situaţii, „greoaie" : *mii de mii de sate.*

Ţin să menţionez că, tocmai prin întrebuinţarea unei atari construcţii, versurile „O, dormi, o, dormi în pace printre *făclii o mie* / Şi în mormînt albastru şi-n pînze argintie" (*Melancolie*, I, 69) trimit, parcă mai direct, către un ilustru model popular : *„Păsărele mii* / Şi *stele făclii*". Cu deosebirea că termenul comparat din *Miorița*, în speţă *stele*, este, la Emniescu, absorbit în structura comparantului : „printre *făclii* o mie".

[31] În asemenea cazuri, numeralul cardinal exprimă, potrivit GA_2, I § 182, „aproximaţia numerică".

Expresiile de acest gen, întemeiate pe juxtapunere, își declară întreaga lor capacitate sugestivă în următoarea strofă :

Să mi se pară cum că crești
De cum răsare luna,
În umbra dulcilor povești
Din *nopți o mie una.*
(S-a dus amorul, I, 185)

Prin ea însăși evocatoare, sintagma *o mie și una de nopți* — eliberată de balastul indicilor relaționali (*și... de*) — devine mai omogenă, mai suplă, mai densă. Inversînd ordinea componentelor ei, poetul retrage „locuțiunea" numerală *o mie una* pe ultimul loc al versului și al strofei, unde, precedată de o scurtă pauză care o reliefează puternic, ea încheie imaginea printr-un detaliu grațios și șăgalnic... Urme și „ecouri" ale acestui procedeu sintactico-stilistic la Sadoveanu, care obține, astfel, un sunet ușor arhaizant, în deplină consonanță cu atmosfera de epocă : „— ...după ce-a trăit *ani nouăzeci și nouă*[32], a lăsat strănepoților moștenire moara și mai ales învățăturile sale" (XVIII, 160).

*

Ni se înlesnește, acum, încheierea că Eminescu recurge la *toate cele trei posibilități sinonimice* de realizare a aceluiași raport cantitativ, imens și... nehotărît : 1. *„mii de capete* pletoase, / *Mii de coifuri* lucitoare" *(Scrisoarea III)* ; 2. *Mii pustiuri* ; 3. *Neamuri mii, făclii o mie.* Intervenția „tiranică" a constrîngerilor prozodice își spune, desigur, cuvîntul, determinînd alternarea tipurilor de construcții în contexte reduse, ca în finalul *Scrisorii* I :

Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară !
Peste cîte *mii de valuri* stăpînirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate (I, 136).

Dar, ca de obicei, a „da vina" numai pe rigorile metricii înseamnă, din partea comentatorului, a rîvni la o existență „comodă" !...

EDIȚII, SIGLE, ABREVIERI

Citatele din Eminescu sînt extrase din marea ediție Perpessicius, *Opere*, I—IV, 1939—1964, și din volumul *Proză literară*, E.P.L., 1964 (PL). După

[32] Citatele fiind destul de numeroase, iată cîteva : „...— Domnilor și fraților, [...] ascultați ce mi s-a întîmplat pe-aceste meleaguri cînd eram tînăr. De atuncea au trecut *ani peste douăzeci și cinci*" (VIII, 499) ; „— Am văzut o pustie, vorbi ea încet. Pe acolo umbli *zile nouăzeci și nouă* și *nopți nouăzeci și nouă*" (XIV, 293) ; „— [...] am împlinit și eu [...] *ani treizeci și opt*" (XV, 143) ; „— De unde să știu eu, căpitane ? că-s un cheag bătrîn de *ani optzeci și opt*" (XVIII, 233). Nu lipsesc, de bună seamă, construcțiile „normale". Eminescu : „*Optzeci de ani* îmi pare în lume c-am trăit" (I, 107). Sadoveanu : „Nu-și închipuia că n-are să mai fie în viață, căci *douăzeci de ani* nu e vîrstă, ci nemurire" (XIII, 253). Fiind vorba, în ultimul citat, de o concentrare cu caracter generalizator, forma „inversă" *(ani douăzeci)* ar fi sunat, în contextul ei, „strident".

fiecare citat se indică, între paranteze, numai volumul (cifre romane) și pagina (cifre arabe) sau, în cazul prozei, numai pagina (cifre arabe). În rest, citatele și referirile trimit la următoarele ediții și lucrări, notate cu abrevieri sau sigle astfel :

Alecsandri, I = V. Alecsandri, *Opere*, I, E.P.L., 1966 ;

Alexandrescu, I = Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, Ediție critică [...] de I. Fischer, E.S.P.L.A., 1955 ;

Arghezi, V. = Tudor Arghezi, *Versuri*, E.S.P.L.A., 1959 ;

Călinescu, *Istoria* = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 ;

Călinescu, *Opera*, I—II = G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I—II, Editura Minerva, 1976 ;

Coșbuc, V. = Coșbuc, *Versuri*, Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, E.P.L., 1961 ;

Goga, I—II = Octavian Goga, *Opere*, I—II, *Poezii*, Ediție îngrijită [...] de Ion Dodu Bălan, E.P.L., 1967 ;

Heliade, I = Heliade Rădulescu, *Opere*, I, Ediție îngrijită de D. Popovici, Fundația pentru literatură și artă, 1939 ;

Mureșanu, PA = Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ediție îngrijită și prefață de D. Păcurariu, E.P.L., 1963 ;

Sadoveanu, I—XXII = Mihail Sadoveanu, *Opere*, I—XXII, E.S.P.L.A., E.P.L., Editura Minerva, 1954—1973.

Structuri figurate ale inversiunii

GH. N. DRAGOMIRESCU

1. Orice studiu despre figurile de stil trebuie să fie, în primul rînd, unul de stilistică estetică — ceea ce înseamnă că sarcina unui astfel de studiu nu trebuie să se mărginească *astăzi* la identificarea şi la descrierea unor scheme stereotipe (figurate) ale limbii, ci să şi determine, teoretic, valoarea lor estetică, iar, practic, funcţia estetică (poetică) a fiecărei figuri concrete (adică ilustrate în text) raportate la mesaj [1]. Într-un studiu de sinteză al *inversiunii*, am găsit utilă descrierea, aproape exhaustivă, a unor structuri figurate ale limbii care-şi au numele lor consacrat, dar care au interferenţe cu *inversiunea.* (Pentru că interesează, cu precădere, perspectiva inedită în care vor fi privite figurile, ne-am permis să reproducem întocmai unele exemple din *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, atunci cînd ne-a fost greu sau imposibil să dăm altele.)

2. Voltaire socotea *inversiunea* în 1729 ca făcînd parte din tehnica versului, care compensa chiar lipsa rimei. „Italienii şi englezii — spune el — pot să se dispenseze de rimă, pentru că limba lor are inversiuni şi poezia lor are mii de libertăţi care nouă [= francezilor] ne lipsesc". Totodată, pentru Voltaire, inversiunea este una dintre „performanţele" — cum am zice astăzi — ale limbii care, în poezie, creează acea „extremă dificultate [a exprimării] învinsă, care farmecă pe cunoscători : transformaţi versul în proză, nu veţi mai găsi în el nici merit, nici plăcere" [2].

Spre deosebire de limba franceză [3], româna poate îngădui jocul inversiunii (în poezie) aproape fără limite. Spunem *aproape* fără limite, pen-

---

[1] În privinţa *valorii estetice* a figurilor de repetiţie, de pildă, în lucrarea noastră *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975, la p. 28—33, am încercat descrierea acelor elemente ale schemei repetiţiei care reflectă s i m e t r i a ei structurală. În ultimul timp, în *Limbă şi literatură*, au apărut, în rubrica „Analize de text", încercări de analiză estetică a textului poetic, cu referiri la numeroase figuri de stil. Figurile, fiind desigur de natura acelor „tipuri expresive" ale limbii (la care se referă I. Coteanu, citînd pe Bally, în *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, vol. I, Bucureşti, Editura Acaademiei, 1973, p. 189), pot fi şi ele raportate funcţional la autor, la apartenenţa lui etnică şi la mediul social din care face parte. Dar mai întîi este necesară, credem, o *semiotică* a figurilor, posibilă numai după ce vor fi bine cunoscute.

[2] Voltaire, *Œuvres critiques et poétiques* (Extraits), Classiques Larousse, [Paris], 1937, p. 22.

[3] Inversiunea ca prolepsă a adjectivului cu rol de nume predicativ (fr. *attribut)* este considerată de H. Morier licenţă poetică în franceză *(Dictionnaire de poétique et de*

tru că acestea există totuşi şi se pot uşor descoperi ori de cîte ori unii dintre poeţii noştri, abuzînd de inversiune, fac versul obscur şi chiar apoetic. *Inversiunea* este un fenomen general în limbă, mai ales în poezie, dar unul care, cu cît are aspecte mai complicate, cu atît se pierde în alte structuri figurate, cu alt nume. Ca structură elementară, *inversiunea* este o abatere de la topica propoziţiei sau, mai rar, a frazei ; mai exact, este, în esenţă, răsturnarea proleptică a succesiunii normale, consacrate, a termenilor unui enunţ, propoziţie sau frază. Cazul cel mai frecvent în limba română îl reprezintă, mai cu seamă în poezie, antepunerea (prolepsa) atributului adjectival, în primul rînd faţă de substantivul regent : „Şi te-ai dus, *dulce* minune..." (Eminescu) ; „auzi scarabei sărutînd *părinteştile* luturi..." (Blaga [4]).

Nu vom mai insista asupra clasificării structurilor *inversiunii* propriuzise, pentru că am făcut-o în *Mică enciclopedie a figurilor de stil* (vezi mai sus nota 1), dar vom menţiona definiţia şi clasificarea acestei figuri din *Petit Robert :* „déplacement (d'un mot ou d'un groupe de mots) par rapport à l'ordre normal ou habituel de la construction" [5]. Se ştie că „ordinea obişnuită a construcţiei" nu interzice în limba franceză prolepsa adjectivului ca atribut (direct) al substantivului, ba dimpotrivă (spre deosebire de limba română). Inversiunea „simplă" în franceză — ni se spune în acelaşi dicţionar — este postpunerea subiectului în raport cu predicatul, iar inversiunea „complexă" este aceea „în care subiectul rămîne în faţa verbului [predicatului] şi este reprezentat [şi] printr-un pronume personal de reluare" [6]. În limba română, inversiunea poate fi considerată simplă, ca în exemplele de mai sus, şi ar putea fi numită complexă atunci cînd determinantul atributiv proleptic este unul dezvoltat, ca în : „Umplu aerul văratec de mireasmă şi răcoare / *A popoarelor de muşte* sărbători murmuitoare" (Eminescu).

Folosirea inversiunii în poezie nu e numai o „prejudecată poetică" şi, eventual, a tradiţiei, ci şi — cel puţin în poezia românească — o necesitate prozodică : respectarea ritmului şi a rimei. Aşa ne explicăm şi următoarea inversiune simplă în care atributul pronumelui nehotărît *una* este întrebuinţat proleptic : „Zise-atunci *din ele* una [...] Fie-i dat ca totdeauna / El să simtă..." (Eminescu). Inversiunea este, desigur, abuzivă, deci o licenţă poetică, cerută de nevoia rimei. În versul eminescian „S-a stins viaţa *falnicei* Veneţii..." numai adjectivul *falnicei* e sesizat ca inversiune (poetică) ; prolepsa predicatului *s-a stins* (*viaţa*) trece neobservată, întrucît este comună, banală. Inversiunea ca figură de stil constituie, aşadar, fenomentul unei opţiuni de ordinul expresivităţii, pe care poetul şi-o permite, în genere, ignorînd topica *obişnuită* (şi gramaticală) a enunţului. Atragem atenţia asupra faptului că, pentru stilistică, nu orice răsturnare proleptică a unui epitet poate fi obiect al unei opţiuni de ordinul expresivităţii, ci numai aceea

rhétorique, Presses universitaires de France, 1961, p. 212), iar Le Franc afirmă că în proză e ridiculă (apud Morier, *ibidem*).

[4] *Poezii*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1942, p. 296.

[5] *Dictionnaire alphabétique et analogique*, Paris, 1968, p. 932, s. v.

[6] *Ibidem*. Este ceva analog cu reluarea pronominală a obiectului direct sau indirect în limba română, cînd substantivul respectiv, în acuzativ sau dativ, stă înaintea verbului predicativ.

care *poate fi pusă în opoziție* cu topica normală („dreaptă") consacrată gramatical în limbă, cum ar fi : *„a-ntristării neagră* aripă" (Eminescu) față de „aripa *neagră a-ntristării*" sau „licoarea lui de aur în *azurii* pocale" (Al. Philippide) față de „licoarea lui de aur în pocale *azurii*" etc. Uneori însă chiar topica gramaticală este „cenzurată" de uz — care o interzice — ca în *„falnica* Veneție", întrucît adjectivul n-ar putea sta după substantivul regent fără degradarea prozaică a imaginii, cu toate că ar avea o topică gramaticală. De asemenea, în „Ce *vinete* lacuri ! Ce vreme *înaltă !* (L. Blaga), poetul ar fi putut zice și „ce lacuri *vinete*", dar n-ar fi putut folosi prolepsa adjectivului „ce *înaltă* vreme" — două situații a căror rațiune rămîne de stabilit [7].

Dar inversiunea se interferează cu alte figuri, ale *repetiției* în primul rînd, în care răsturnarea termenilor sintagmei se petrece în mod necesar în raport cu termenul repetat, ceea ce înseamnă că inversiunea termenilor este obligatorie, iar opoziția cu topica gramaticală se realizează față de un termen *prezent* în context, întrucît face parte ca element din schema figurii respective.

3. Stilistica inversiunii. Nu orice inversiune are valoare estetică ; trebuie să menționăm că, spre deosebire de toate celelalte figuri în schema cărora participă, inversiunea — deși îi lipsește însușirea *simetriei* (eufonia și euritmia) — are totuși pe cea a *ambiguității*, care o face sugestivă : pe de o parte pentru că, în urma tulburării topicii normale, creează între unii termeni ai enunțului relații gramaticale echivoce [8], iar pe de alta pentru că, în mai toate cazurile, termenul inversat trădează fenomenul discordanței dintre unitățile psihologice și cele gramaticale ale enunțului : una dintre resursele gramaticale fundamentale ale unui enunț poetic [9]. Cu aceste două atribute, *inversiunea* participă și la alcătuirea altor figuri și determină capacitatea lor expresivă.

4. O specie a *inversiunii* este a n a s t r o f a, definită etimologic „inversare a cuvintelor" ; mai explicit, mai toți autorii o definesc astfel, încît ea se confundă cu inversiunea [10].

5. O structură cu caracter de inversiune în sens larg, definit și ilustrat adesea chiar cu exemple de inversiune pură, este h i p e r b a t u l. Definiția corectă însă îl diferențiază clar de inversiune. Etimologic chiar înseamnă „depășire", „trecere dincolo de enunț", adică este vorba de *adaosul* pe care scriitorul îl face la finele unui enunț (propoziție sau frază) : un epitet, un complement, un subiect în plus (coordonat copulativ cu subiectul

[7] Se înțelege că nu intră în discuție nici construcții proleptice ale adjectivului în care avem de-a face cu fenomenul aglutinării lexico-semantice, cu o lexicalizare a sintagmei, ca în : *scurtcircuit, nou-născut, bunăvoință, bună-credință, bună-cuviință*... Aceste observații se cer, desigur, dezvoltate și întregite într-un studiu separat.

[8] Vezi *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, p. 148.

[9] Cu privire la unitățile psihologice (predicatul și subiectul psihologic) în propoziție și frază, vezi *ibidem*, p. 178 și 190.

[10] Un exemplu tipic îl oferă DEX, care definește anastrofa drept „schimbare a ordinii obișnuite a cuvintelor într-o propoziție, cu scopul de a atrage atenția asupra unui amănunt" (sic !). Vezi prezentarea problemei, în amănunt, în *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, p. 106—107.

enunțului), o propoziție chiar, care ar fi trebuit *să stea mai înainte*. Schema aceste figuri ar fi : 1 2 4 *3*, pe cînd a inversiunii este : 1 *3* 2 4 :

Că sufletul nu e fîntînă
Decît la om, fiară bătrînă,
Iar la făptura mai firavă,
Pahar e gîndul, *cu otravă*.

(Ion Barbu)

Polenul tău să ne preschimbe-n crin
Și zîmbitori să stăm în preajma ta, *și goi*.

(Al. Philippide)

Răsturnarea cuvintelor în hiperbat nu este niciodată proleptică, iar cuvîntul, adăugat acolo unde enunțul s-ar fi putut termina și fără el, nu se sprijină pe redundanță, ca în inversiune, fiindcă nu este așteptat. Acestea sînt cele două elemente ale diferenței specifice față de orice altă figură care ar include ceva din schema *inversiunii*.

6. Altă structură în care intră schema inversiunii pure, fără nici o complicație, destul de frecventă chiar și astăzi, este c o n v e r s i u n e a, a cărei schemă este simplă : *a b c / c b a* — ceea ce înseamnă inversarea termenilor unei sintagme, propoziții sau fraze (mai rar) : „Împărăția [lui Darios], abia ciuntită, vărsase *aur și oameni, oameni și aur* din belșug..." (Horia Stancu [11]). Se poate spune că inversiunea în *conversiune* ajută repetiției să intensifice expresia, ajută la exprimarea superlativului unei idei.

7. Participînd în schema altei figuri de repetiție, inversiunea poate schimba sensul enunțului pînă la limitele antitezei. Aparent, este o răsturnare simplă a termenilor (repetiției) ca în conversiune, dar, termenii schimbîndu-și funcția gramaticală, enunțul nu mai rămîne același. Se numește a n t i m e t a l e p s ă (antimetabolă) sau mai ales a n t i m e t a t e z ă, cînd repetiția termenilor (a secvențelor lexicale) în sens invers generează un enunț chiar contradictoriu. Este o figură frecventă, pe care o întîlnim în stilul tuturor publiciștilor, începînd cu scriitorii (poeți ori prozatori) și terminînd cu criticii literari, criticii de artă și chiar oamenii de știință (popularizată). Schema figurii este : *a b c / c' b' a'* : „[Alexandru] A durat un imperiu care ar merita să dăinuiască — nu așa cum e, ci altfel. Să aducă *civilizația în mijlocul barbarilor*, și *barbaria în lumea civilizată*. Să dea o iluzie de *libertate robilor*, și *robie celor liberi*" (Horia Stancu [12]).

Figura a fost folosită și de Vasile Alecsandri, ca *refren antimetaleptic*, în cele opt strofe ale pastelului *Floriile :*

Iată zile-ncălzitoare
După aspre vijelii !
Vin *Floriile cu soare*
Și *soarele cu Florii*.

[11] *Întoarcerea în deșert*, București, E.P.L., 1969, p. 38.
[12] *Ibidem*, p. 35.

Primăvara-ncîntătoare
Scoate iarba pe cîmpii,
Vin *Floriile cu soare*
Și *soarele cu Florii.*

8. Atît în conversiune, cît și în antimetateză, topica termenilor repetați este generată de o inversiune continuă : 1 2 3 / 3 2 1 și *a b c / c' b' a'*. Sînt însă figuri în care inversiunea este discontinuă, este una frîntă, care împarte enunțul în două segmente similare ca structură, dar răsturnate (ca într-o oglindă) unul față de celălalt. Ne referim la anadiploză, a cărei schemă este : *a b / b a ;* în acest caz segmentul al doilea conține cuvîntul repetat imediat (uneori aproape imediat), cu aceeași funcție de regent sau regim, dar cu poziție răsturnată, adică : subst. + atribut / aribut + subst. :

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie ?
La trecutu-ți *mare, mare* viitor !
(Eminescu)

sau verb + obiect direct / obiect direct + verb :

Și-avea o *fată, fata* lui
Icoană-ntr-un altar s-o pui
La închinat.
(George Coșbuc)

Cine nu are în vedere această structură sintagmatică răsturnată riscă să confunde figura cu altele, asemănătoare aparent, cum ar fi *concatenația, epizeuxa* și chiar *anafora* [13]. Din aceeași pricină, anadiploza este analizată greșit și de către alt autor [14]. Esențial în structura anadiplozei este nu numai topica termenului repetat („din finalul unității sintactice sau metrice, imediat la începutul celei următoare"), ci și — repetăm — relația gramaticală răsturnată (regent + regim / [regim + regent] sau predicat + subiect / subiect + predicat). Cînd termenul repetat se află la începutul versului următor, el poate intra în altă structură sintagmatică și prin coordonare, iar în proză e suficient ca el să se repete ca termen inițial al frazei următoare, pentru că această poziție îl obligă să se integreze în altă structură sintagmatică.

9. Aceeași structură sintactică răsturnată o poate avea, deseori, cuvîntul repetat și în epanadiploză [15], numai că, în jocul repetiției, intră începutul și sfîrșitul unui vers sau, fie în poezie, fie în proză, începutul și sfîrșitul unei fraze : *x ... x / y...y :*

Nenorocire și noroc
Ca vina mamei Eve,

[13] Cf. A. Gh. Olteanu, *Figurile retorice de compoziție în lirica populară (I)*, în *Limbă și literatură*, 1979, vol. I, p. 104 și 106.
[14] Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, București, Editura Minerva, 1978, p. 150, 153, 178.
[15] Figura este analizată greșit de Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 104, unde o confundă cu *poliptota*, și la p. 105, unde o confundă cu *epanalepsa*.

Aeve e în orice loc
Şi pururea *aeve.*
(Eminescu)

Epanadiploza este o figură, se pare, specifică exclusiv stilului poetic, dat fiind caracterul ei pronunţat de artificialitate : „*Mereu* să sufăr şi să lupt *mereu*" (Al. Philippide) ; „*Zi şi noapte* cu durere / Duios sufletu-mi te cere / Şi cu dulci, cu blînde şoapte / Te chem veşnic *Zi şi noapte !*".

1C. Conversiunea, antimetateza, anadiploza şi epanadiploza sînt repetiţii lexicale ; dar pe fundalul inversiunii se pot repeta şi funcţiile gramaticale, cum este în figura numită c h i a s m, în care se succedă imediat două sintagme (mai rar fraze) diferite lexical, identice ca structură sintactică, dar în ordine inversă : 1 2 2 1. Se mai poate spune că, de regulă, chiasmul reprezintă o răsturnare a simetriei unui paralelism, adică, în loc de A B / A' B', apare A B / B' A'. Figura este ilustrată şi de testamentul literar al lui Ienăchiţă Văcărescu, care, fără chiasm, şi-ar pierde farmecul :

Urmaşilor mei Văcăreşti,
Las vouă moştenire
Creşterea limbii româneşti
Şi-*a patriei cinstire.*

Tot chiasmul dă vigoare şi strălucire unui vers eminescian, cum este :

Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta. rîul, ramul,
Mi-*e prieten* numai *mie*, iară *ţie duşman este !*

I. L. Caragiale a construit o strofă a unui sonet pe schema chiasmului şi paralelismului :

Fără de graiuri gure şi *ochi făr' de privire,*
Făr' de mişcare forme şi [...] ţeste,
Făr' de gîndiri şi *inimi lipsite de simţire.*
(I. L. Caragiale [16])

Cînd termenul sintagmei prime, de exemplu un verb, regent şi în sintagma inversată, este acelaşi, el apare ca un element specific epanadiplozei şi vom avea astfel o epanadiploză *chiastică :*

Trec anii, trec lunile-*n goană*
Şi-*n zbor* săptămînile *trec...*
(Topîrceanu)

La Arghezi găsim o tautologie (sinonimică) în care, de dragul chiasmului, poetul îşi îngăduie să coordoneze copulativ două sintagme aproape perfect sinonime, realizînd o tautologie *chiastică : „Depăşindu-se continuu* şi *mereu întrecîndu-se pe sine*, el [Fr. Rainer] se găsea mai înainte de a se fi măsurat cu semenii [...] la o înălţime neajunsă cu mîna [...]". Chiasmul caracterizează proza lui Zaharia Stancu, care îl foloseşte aproape obsesiv : „Trupul

[16] *Opere*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, p. 555.

lui s-a schimbat. *S-a topit în pământ. În praf și pulbere s-a schimbat*" (Zaharia Stancu [17]).

11. Am trecut în revistă, pe scurt, numai figurile cele mai importante (*anastrofa*, *hiperbatul*, *conversiunea*, *antimetateza*, *anadiploza*, *epanadiploza*, *chiasmul*) a căror structură include și inversiunea, pentru a le defini mai precis, dar, în subsidiar, și pentru ca, prin descrierea lor, să semnalăm două aspecte ale problemei figurilor :

(*a*) una de ordin teoretic, și anume natura *estetică* a figurilor în genere, care-și așteaptă cercetarea fundamentală corespunzătoare, și

(*b*) unul de ordin practic, și anume necesitatea *cunoașterii* lor de către cei care, încercînd să analizeze texte literare, se referă și la ele.

[17] *Jocul cu moartea*, București, E.P.L., p. 243. Și această figură este confundată cu antimetateza de Crișu Dascălu, *Mihai Eminescu : Glossă*, în *Limbă și literatură*, 1980, vol. II, p. 264.

Structuri retorice transgramaticale

(Sintaxa frazei culte în stilurile non-artistice. Secolul al XIX-lea)

MARIA FOARȚĂ

0. Norma stilistică și funcția retorică

0.1. Opoziția, la ora actuală „clasică", introdusă de Pius Servien [1] între limbajul științific și limbajul liric (LS—LL) presupune echivalarea normei stilistice la polul LS cu un *grad zero* stilistic [2], adică cu un „stil" perfect neutru, transparent. Această neutralitate își are sursa în referentul exterior al LS (chiar atunci cînd el este un obiect științific construit, un concept, prin urmare, sau abstracție), un referent — așadar — obiectiv, pe care limbajul nu face altceva decît să-l comunice (limbaj „adaptat"), spre deosebire de referentul intrinsec al LL, pe care acest limbaj îl creează (limbaj „liber").

0.1.2. Că norma stilistică a LS ar fi gradul zero, stilul neutru, rămîne o afirmație conjuncturală la care ne obligă teoretizarea. Că însuși stilul neutru este stil, anume stilul neornamentat cu intenție, a devenit o certitudine a studiilor mai noi. „Stilul simplu [...] nu este decît un stil mai puțin ornamentat sau, mai curînd, ornat mai simplu, avînd și el, ca și lirismul și epopeea, figurile sale consacrate", afirmă — printre alții — G. Genette [3]. Pentru Genette limbajul însuși este o *deviere* continuă, în măsura în care există numai ca act, de unde dihotomia LS—LL este perfect reversibilă (cf. infra *0.2*). Pentru LS, epitete ca „direct", „neutru", „pur denotativ" ș.a. corespund numai unei limbi ideale, abstracte, universale [4], față de care variantele funcționale, ca limbaj în acțiune, se comportă asemenea limbilor naturale, impregnate de un *artificiu esențial* [5] de natură retorică.

0.2. Introducerea funcției retorice ca manifestă în toate actele de limbaj — deci la nivelul mesajelor sau *discursului* — explică de ce opoziția LS—LL este reversibilă, încărcînd de referențialitate limbajul poetic (func-

---

[1] Pius Servien, *Estetica*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 49—59.

[2] Concept celebru lansat de Roland Barthes în *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1964 (traducere românească parțială în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972, p. 220—234). Gradul zero al scriiturii reprezintă o „scriitură albă", *„eliberată de orice servitute* (s.n.) față de ordinea marcată de limbaj", „neutră", „fără participare", „inocentă", „o *limbă de bază* (s.n.) îndepărtată atît de limbile vorbite, cît și de limbajul literar propriu-zis". Este limpede că în activitatea lingvistică nu se întîlnește un asemenea grad de neutralitate totală și abstractă.

[3] G. Genette, *Figuri*, traducere de Angela Ioan și Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1978, p. 88.

[4] În sens leibnizian, cel de limbă pur logică căreia, numai, i se poate recunoaște un stil alb, perfect neutru, un grad zero de scriitură.

[5] G. Genette, *op. cit.*, p. 239, nota 1.

ţie mimetică) şi, ceea ce ne interesează în mod expres aici şi acum, eliberînd de stricta referenţialitate limbajul ştiinţific (funcţie persuasivă). Retorica intenţiei persuasive va configura astfel structurile de bază ale LS, subminînd în permanenţă norma abstractă a gradului zero. Ca intenţie persuasivă, funcţia retorică este, deci, prezentă în act, la nivelul mesajelor, şi vizează modalitatea de transmitere a unei informaţii în directă legătură cu parametrii unui anume context situaţional [6], aşadar *cum* vorbim despre ceva, ştiind perfect *ce* şi *de ce* vorbim [7].

0.2.1. A admite o funcţie retorică expresă în stilurile non-artistice nu înseamnă decît a explica *prin figuri* mecanismele de limbaj declanşate în corpul unui discurs de tip LS de însăşi comunicarea lui. Punctul de vedere retoric ia în considerare toţi factorii unei comunicări, anume emiţătorul (căruia îi revine intenţia persuasivă), mesajul (ca rezultantă şi evidenţă a acestei intenţionalităţi) şi receptorul (factor de validare a intenţiei). În funcţie de variabilitatea relaţiei triadice de mai sus, discursul ca act va fi mereu original şi irepetabil, determinat temporal şi situaţional [8].

0.2.2. Aşadar, funcţia retorică este esenţialmente teleologică, direcţionînd, în sensul persuasiunii bine conduse şi eficiente, comunicarea. Ea explică toate actele de limbaj care îşi au sursa în *strategiile* discursului. Evidentă în discursul propagandistic, de pildă, ea va fi *disimulată* (sau imperceptibilă) în cel ştiinţific. „Funcţia retorică are ca efect reificarea limbajului. Ştim că acţiunea asupra unei alte persoane (propagandă, predică, seducere, publicitate etc.) nu s-a lipsit niciodată de folosirea arsenalului procedeelor «poetice», ca să nu mai vorbim de cei ce le utilizează în discursul ştiinţific pentru a scuti o demonstraţie" [9].

0.3. Pentru că discursul ştiinţific nu este nici pe departe omogen, admiţînd o scară largă de variante stilistice — varietăţi funcţionale foarte apropiate de gradul zero şi varietăţi „libere" — îl vom denumi global: *discurs cult.* Această denumire, eludînd oarecum diferenţele existente între discursul din ştiinţele exacte, „matematice", şi cel al ştiinţelor „umaniste",

---

[6] Concept propus de Bronislaw Malinowski încă din anii '30 pentru antropologie şi etnografie, preluat — actualmente — de semiotică. Se defineşte, în esenţă, ca „relaţia dintre actul verbal şi scena sa nonverbală" (apud Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 206) şi este obiectul central al studiilor de *pragmatică.*

[7] Cf. şi B. Cazacu, *Linguistique et sociologie. Implications sociolinguistiques dans l'interprétation du texte littéraire*, în *Revue roumaine de linguistique*, tome XXVI, 1981, n° 1, p. 13.

[8] „...pretenţiile de stil alb, de stil neutru sînt adesea iluzorii. Cînd metafora pătrunde pînă şi în tratatele savanţilor, iar paronomaza în scrierile psihanaliştilor, ne putem aştepta ca stilul literar voit banal să nu izbutească să-şi ascundă prea multă vreme originalitatea" (Grup μ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 22).

[9] *Ibidem*, p. 32. Notăm că în accepţia autorilor *Retoricii generale* funcţia „poetică" este echivalenta funcţiei retorice. Noi le vom distinge în continuare, înlocuind funcţia jakobsoniană cu cea retorică, funcţia poetică propriu-zisă denumind-o, aşa cum procedează şi Paula Diaconescu (în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, partea I, Curs, Universitatea din Bucureşti, 1974, p. 87 şi urm.), *funcţie estetică*, după J. Mukařovsky. În acelaşi sens distingem şi *intenţia retorică* de *intenţia estetică.*

are în vedere (și insistă în) descrierea și definirea aspectului îngrijit, căutat, artificios al idiomului literar în vigoare într-un moment istoric dat.

0.3.1. Nivelul la care se relevează opozițional — într-un model arborescent al stilurilor funcționale — discursul cult ar fi primul în schema dată de I. Coteanu [10], desprinzîndu-se direct din diasistem și opunîndu-se limbajului popular, ceea ce ar putea sugera falsa concluzie că limbajul popular nu exprimă și „cultură" (fie ea și de un anume tip). Apelînd însă la schema lărgită propusă de Paula Diaconescu [11], discursul cult se plasează pe nivelul al treilea, cel al opozițiilor de mărci (elaborat) sau (+ stilat) și (— comun) sau (— spontan). Indiferent de detaliile plasării la unul sau altul dintre niveluri de generalitate ale modelului funcțional, un asemenea tip de discurs va purta marca (+ intenționalitate), specificînd că această intenționalitate este (+ retorică), adică controlată, eficientă, conștientă. În acest caz, funcția retorică este proprie și limbajului popular îngrijit și elaborat — în speță, folclorul —, cît și uzului oral și al limbii literare — în speță, oratoria. E limpede că funcția retorică acoperă toate actele de limbaj în care nu pot exista forme produse spontan, inconștient, mecanic (ca în acea celebră, imbatabilă „retorică" a unei precupețe în piață). Nu se poate identifica, deci, o funcție retorică în mesajele impregnate de emotivitate sau de alți factori psihici generați de contextul situațional, oricîte „figuri" ar prezenta acestea. Funcția retorică este esențial un reflex al culturii — orale sau scrise — și are un caracter profund conștient, intim legat de educație.

1. Conceptul de transgramaticalitate

1.1. Vom încerca să ilustrăm, la nivelul sintaxei frazei, modul de manifestare a funcției retorice și, mai ales, natura ei abstractă, generală, caracterizînd o sumă de trăsături comune mai tuturor variantelor funcționale ale limbii literare. Sintaxa — în majoritatea studiilor de istorie a limbii literare — a fost, în genere, considerată sursa însăși a faptelor idiolectale, deci a stilului individual, personal. Ceea ce este o evidență, un dat real, sensibil. Cu toate acestea, nivelul sintactic este și purtător al unor *tendințe stilistice generale*, în care se implică „ținuta" sau structura optimă a unui discurs (mai precis, ceea ce o epocă istorică dată consideră a fi limbaj ales, perfect, îngrijit). Aspectul strict normativ, dintr-un asemenea punct de vedere, va fi secundar și intrinsec [12].

1.1.2. Posibilitatea unei interpretări retorice a sintaxei discursului cult se întemeiază pe rațiunea că, prin retorică, se ajunge la o gramatică a expresiei alese — *bene dicendi scientia* —, dincolo de gramatica normativă —

[10] Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei, 1973, p. 50.

[11] Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 92.

[12] Aproape toate istoriile limbii literare române admit că sintaxa este ultimul nivel la care se fixează normele, aceasta rămînînd, în continuare, tributară uzurilor individuale, particulare (cu caracter, deci, idiolectal). Semnalăm, pentru perspectiva largă ce o propune, cursul Mihaelei Mancaș, *Istoria limbii române literare. Secolul XIX*, Universitatea din București, 1975, curs în care autoarea introduce interpretarea retorică a faptelor de sintaxă idiolectală, desprinzînd elemente comune și generale în epocă. Cum retorica propune *modele*, nu puține fapte de sintaxă a autorilor devin și fapte generale de sintaxă cultă.

recte dicendi scientia. Distincția retorică *bene/recte* vizează diferența dintre *vorbire* (*elocutio*, λέξις φράσις) *ca discurs* și *limba ca gramatică*, aceasta din urmă fiind doar o propedeutică a discursului, o metodică operînd cu reguli pragmatice. *Corectitudinea* vs *incorectitudinea* gramaticală se face sensibilă numai traversînd virtuțile discursului, anume trei : *ornatus*, *perspicuitas* („claritate", „transparență") și *aptum* sau πρέπον („armonie", „adecvare"). În măsura în care discursul este aplicat la aceste virtuți, el este și corect, adică își conține gramaticalitatea [13].

1.2. Cum evoluția normei gramaticale, morfosintactice, este pentru secolul al XIX-lea (secolul modernizării și diversificării stilistice a limbii române literare) greu de surprins, aceasta datorită fluctuației normative și a diferitelor uzuri particulare ale normei, apelul la *structurile retorice transgramaticale* poate să pună în relief evoluția relativ unitară a limbii culte în ceea ce privește aspectul ei îngrijit, desăvîrșit, ales — dovedind, astfel, și o continuitate (și unitate) de mentalitate, una bazată pe modelele retorice.

1.2.1. Echivalînd limba literară cu discursul cult, putem opera o nouă distincție în corpul acestui tip de discurs, între : *a.* un *nivel static* al acestuia, gramatical și corect, corespunzînd conceptului retoric de *latinitas* (ἑλληνισμός, *langage pur*), și *b.* forma sau expresia lui, un *statut dinamic* al manifestării. Aspectul manifest al discursului va fi mereu condiționat, dincolo de normă (nivelul static), de cele trei virtuți retorice mai sus amintite (cf. *1.1.2*). Respectarea acestor virtuți și, cu precădere, a *adecvării* (πρέπον) asigură și corectitudinea. Retorica transformă, astfel, un concept rigid, corectitudinea, într-o *atitudine etică* [14] și de civilitate.

1.3. Figurile retorice transgramaticale care se pot identifica în sintaxa cultă nu trebuie considerate însă nici ca intenționalitate estetică, deși structuri similare caracterizează în cel mai înalt grad sintaxa poetică ; după cum nu au de ce fi asimilate cu „figurile" accidentale ale limbajului emotiv. Intenția retorică a limbajului cult nu „persuadează" nici estetic, nici afectiv ; aici persuasiunea va viza forma optimă a unui discurs referențial, cu alte cuvinte va da discursului un grad maxim de *eficiență funcțională*.

2. Abaterea metatactică. Exemplificări

2.1. Numai în măsura în care o figură va fi eficientă, ea va fi și admisă de unul sau altul dintre stilurile funcționale. Discursul cult exclude orice figură folosită pur ornamental și parazit. Figura, imperceptibilă și disimulată, va fi consubstanțială discursului. Astfel, în unele varietăți stilistice ale discursului de tip LS, structuri din sfera figurilor gîndirii (*figuræ sentientiæ*) — precum *silogismul* (sau *entimema*) — devin structuri fundamentale, într-atît, încît „efectul" retoric nu se mai resimte. Un întreg aparat ținînd de *progymnasma* — „operatio vero sententiæ ... provenit ... a laude brevi eius qui dixit, a simplici expositio ipsius sententiæ, a causa, a contrario, a

[13] Vezi pentru conceptele retorice în discuție H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960, § 16—31, § 528, § 599, § 1055.

[14] *Ibidem*, § 18.

iudicio, a conclusione" [15] — poate fi cu ușurință asimilat cu orice discurs de tip LS. Sintaxa va fi, în consecință, adecvată structurilor superioare ale gîndirii, astfel că *măsura abaterilor* metatactice (figurile) va fi dată numai în limitele rigorilor demonstrației logice [16].

2.2. Există astfel, în diferite variante funcționale ale stilului științific și, mai ales, în subvariante, convenționalizări ale limbajului, care prezintă o singură abatere metatactică, o constantă deci sintactică de ordinul figurii, aceasta fiindu-i și *dominanta stilistică*. Pentru receptarea mesajului este necesară acceptarea convenției sintactice stabilite. În botanică, de pildă, descrierea fitomorfică are ca dominantă *elipsa*. „Fișa" plantei este un text realizat aproape exclusiv prin sintaxă eliptică, de ex. :

> D. Brandza, 1898, 23 : „Calice erect. Flori albe. Silice lineare. Semințe nestriate. Aprilie. În cîmpuri aride. Foarte comun".

Un asemenea tip de mesaj este receptat (citit) traversînd figura dominantă, elipsele verbale fiind automat decodate de un receptor edificat : „Planta are (prezintă) calice ... Înflorește în aprilie. Se întîlnește (trăiește) în cîmpuri ... și este foarte comună". Faptul că și nespecialiștii pot decoda mesajul nu schimbă realitatea însăși. Exemplul, voit simplu, l-am ales pentru a demonstra funcționalitatea unei convenții. Aici elipsa este semnul sintactic și semnalul semiotic al unei standardizări, avînd o semnificație globală, aceea de a indica convenția ca atare, tot astfel cum formula apei (H_2O) sau semnul egalității (=) semnalizează alte convenții în alte stiluri. Discursul științific este, așadar, printr-o sumă de convenții, legat de *forma scrisă*, formă care comportă permanent o „traducere", o *citire* adecvată. Convenția contextuală permite generarea, transmiterea și receptarea mesajului. Unui inocent, *scrierea* matematică nu-i semnalizează nimic, astfel încît nici nu va fi capabil de *citirea* ei.

Abaterea metatactică ca intenție retorică apare însă, în chiar limitele unui stil convenționalizat, prin folosirea „nepermisă" sau neașteptată a unor figuri care, altfel, nu caracterizează stilul. În cazul de mai sus (fișa fitomorfică), topica determinanților este cea normal-postpusă, topică pe care autorul, cu intenția de a varia formulările și a evita monotonia, o răstoarnă prin *inversiune* (face, deci, o figură) : Brandza, 1898, 2 : „*lungi* peduncule" ; *idem*, 10 : „*divers* așezate".

2.2.1. Pentru a stabili gradul de abatere metatactică a uneia sau alteia dintre figurile discursului științific dincolo de variantele funcționale, este nevoie și de o privire diacronică, de un apel la tradiția limbii scrise. Există, astfel, o sumă de figuri sintactice savante, ca *tmeza*, *chiasmul* și *hiperbatul*, bine reprezentate de sintaxa barocă a vechii române literare (sintaxă barocă în care nu puțini autori vedeau un *model* de expresie cultivată), care străbat întreg secolul al XIX-lea, în diverse scrieri științifice. „Abaterea" — sesizată de vorbitorul cultivat al limbii române literare actuale — era o manieră

---

[15] Priscius Grammaticus, *apud* H. Lausberg, *op. cit.*, § 875.

[16] Aceasta înseamnă că, prin figuri, se poate ajunge la o descriere semiotică a limbajului în *matrice logice* foarte generale, cum sugerează — de altfel — Tz. Todorov în capitolul *Figuri* din : O. Ducrot, Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, p. 338 și urm.

bine asimilată, acceptată şi cultivată, în continuare, ca model (expresie exemplară), precum *t m e z a ;* de ex. :

P. Iorgovici, 1799, 63 : „Pentru *a putea* după cuviinţă *număra*..." ;
idem, 91 : „...*sînt* noao *bune*..." ;
P. Maior, 1812, 94 : „...*fură* de dachi *ucişi*..." ;
idem, 125 : „...cu atîta mai uşor... le *era* romanilor celor din Dachia *a suferi*..." ;
I. Ionescu de la Brad, 1844, 154 : „...*nu ne putem* îndestul *mira*..." ;
A. T. Laurian, 1851, 24 : „... *începură* plebeii *a se apăsa*..." ;
A. D. Xenopol, 1896, 18 : „...*vor trebui* românii *să aştepte*..." ;
idem, 25 : „...*le vor fi ieşit* agatîrşii *înainte*..." ;
Al. Philippide, 1894, I : „...dacă *ar putea* materialul *să stea*...".

Această figură pretenţioasă, realizînd simultan două transformări retorice — una de spargere, tmezare (*tmeză* = *tăietură*) a grupului predicativ şi cealaltă de dislocare în locul „inciziei" a subiectului sau complementelor —, nu s-a menţinut în limba literară actuală şi, cu atît mai mult, în limbajul ştiinţific. Ea însă a încetăţenit un procedeu, pe care l-am numi „de tmezare", procedeu astăzi stereotip în orice discurs ştiinţific şi care constă în separarea constituenţilor unui grup predicativ prin incidentale explicative sau paranteze, ca de pildă :

I. Popescu, 1881, 48 : „...cultura noastră *este*, după cum din cele expuse se poate cunoaşte, *foarte diferită*..." ;
idem, 48 : „El *e*, se poate zice, *sensul* principal..." ;
idem, 55 : „...sensaţiunile *sînt*, după cum se va arăta, *basa* tuturor..." ;
C. I. Istrati, 1893, 22 : „Ele *vor fi*, prin urmare, *expuse* la finele chimiei" ;
idem, 4 : „Între ele *fac*, pînă la un punct oarecare, *excepţiune*..." ;
V. Babeş, 1882, 20 : „...*vor avea* de aci încolo *importanţă*..." ;
B. P. Hasdeu, 1875, 20 : „...*nu putem* fără multă bătaie de cap *a giustifica*".

2.2.2. În aceeaşi situaţie este şi o altă figură barocă, *chiasmul*, figură de *sintaxă în oglindă*, realizînd simetrie prin simpla repetare răsturnată a unei structuri sintactice (dublată, uneori, şi de repetarea lexemelor). Caracterul oarecum căutat al figurii constă în opoziţia — profund retorică — dintre cele două secvenţe sintactice în oglindire reciprocă, una reprezentînd *ordo naturalis* (topica firească), cealaltă *ordo artificialis* (topica inversată). Dăm un exemplu din P. Maior, 1821, 96 : „(Decheval) ... se căştigă cu arme, cetăţile le direge...", care se reduce la schema $AB/\ B_1A_1$. Figura se face remarcabilă printr-un decupaj ritmic şi intonaţional aparte în fluxul frazării, izolînd-o din contextul mai amplu (fraza sau perioada) în care este cuprinsă. Chiasmul se prezintă, astfel, ca un microtext constituit din două unităţi reversibile. Caracterul intonaţional special şi ritmica construcţiei chiasmice, dincolo de efecte pur ornamentale, au ca efect o reliefare semantică nu de mică importanţă. Accentele suplimentare ce apar în regimul intonaţional (se poate vorbi de o „forţare" a curbei intonaţionale), altfel obişnuit, al frazei atrag sub ictusul lor cuvintele importante din punctul de vedere al informaţiei transmise. În consecinţă, chiasmul va structura, frecvent, coordonarea adversativă, aşezînd în poziţie centrală — şi în opoziţie imediată — termenii purtători de informaţie maximă :

S. Bărnuțiu, 1870, 45 : „Această pedagogie poate fi bună pentru *cultura omului*, dar pentru *educațiunea cetățeanului* nicidecum nu e bună" ;

Șt. Hepites, 1889, 11 : „...se vede că în cursul de 11 ore diferențele O—A sînt *positive*, pe cînd *negative* sînt diferențele B—O în timp de 13 ore...".

Exemplele de mai sus, în care sublinierile marchează doar termenii opoziției adversative, sînt edificatoare pentru extinderea structurii chiasmice pe spații sintagmatice largi. Formularea a două definiții contrastive printr-o asemenea structură este o nouă dovadă a virtuților figurii. Termenii de definit au, cum este de așteptat, poziția centrală, privilegiată și intonațional :

I. Rus, 1842, 2 : „(Geografia) de cuprinde o parte mai mare a pămîntului se numește *horografie* și *topografie* de cuprinde ceva ținut mai mic" ;

N. Crețulescu, 1843, 2 : „Anatomia cînd se ocupă de organe în starea sănătății se numește *anatomie fisiologică* și *anatomie patologică* cînd împotrivă se ocupă de organe bolnave".

O asemenea structurare „în oglindă" a două definiții se dovedește un eficace procedeu mnemotehnic, vizualizînd textul. Spații ample ale paginii scrise se imprimă, prin jocul de simetrii, în memoria studiosului lor receptor, ca această pagină dintr-un manual de fizică (din care reproducem numai structura) :

D. Negreanu, 1908, 11 : „Se zice că..., cînd... Din contra, cînd...., se zice că..." ;

2.2.3. Aceleași virtuți le au și figurile topice mai puțin pretențioase, ca *inversiunea* și *permutarea*. Ne referim, desigur, la efectele semantice pe care orice schimbare topică le implică și care se fac sensibile la nivelul ritmico-intonațional. Astfel, o frază care antepune condiționalele și dislocă la finele ei propoziția regentă își asumă inevitabil și o emfază, emfază care se traduce ritmic printr-o *clausulă* (aceasta fiind însăși propoziția principală), ca în următorul exemplu :

Al. Philippide, 1894, 122—123 : „Dacă unui cuvînt totdeauna acelaș înțăles s-ar da, totdeauna adecă cu aceleaș cuvinte suptînțălese s-ar completa, *nu s-ar vorbi de elipsă*".

Cu atît mai spectaculoasă este o asemenea frază complicată și de o sumă de permutări, realizînd o cadență unică, ca aceasta :

B. P. Hasdeu, 1881, 15 : „Dacă filologia clasică este o știință istorică sau sociologică, dacă tot o știință sociologică sau istorică este etnopsicologia, atunci nu mai puțin este știință sociologică sau istorică linguistica".

3. Concluzii și perspective privind descrierea ethosului științific la nivelul limbajului

3.1. Fără a mai insista cu exemplificări, putem conchide că o istorie retorică a sintaxei limbii literare, mai exact a expresiei sau discursului cult, este relevantă, în primul rînd, pentru o istorie a modelelor și, prin acestea, pentru o istorie a culturii și mentalității românești în epoca modernizării. Elementele de continuitate cu vechea cultură românească sînt certe și în

acest domeniu, căci existența unei sintaxe savante (ilustrate de noi cu figurile de topică barocă) în chiar scrierile de știință ne evocă ctitorii expresiei acesteia căutate și savante, pe Dimitrie Cantemir sau pe Stolnicul Cantacuzino.

3.2. Faptul că analiza retorică a sintaxei se bazează pe transgramaticalitatea figurilor, aspectul normativ-gramatical fiind unul subînțeles — deoarece discursul cult, ca unul ales, îngrijit, desăvîrșit, nu poate fi decît și corect-gramatical (își conține gramaticalitatea) —, face ca o istorie retorică a limbii literare să se diferențieze substanțial de obișnuitele istorii de pînă acum, cele privitoare la evoluția normativă.

3.3. Aportul retoricii pare însă a fi important și în rafinarea unor explicații de detaliu din stilistica funcțională. Preferința pentru anumite figuri, preponderența figurilor prin adjoncție (sau adaos) sau, invers, a celor prin detracție (eliminare) într-unul sau altul din stilurile funcționale, ar putea fi un element de demonstrație și un argument de funcționalitate. Sintaxa figurilor va furniza noi date pentru diferențierea cantitativă și calitativă a stilurilor, diferențe pînă acum cercetate mai ales pe lexic.

3.4. Cît privește rolul discursiv al figurilor, acesta este unul de *optimizare a discursului*, de realizare a unei eficiențe funcționale maxime pentru un mesaj dat. Într-un limbaj referențial de tip LS, figurile nu schimbă natura informației transmise, ci îi conferă cea mai bună formulare sintactică (cazul așezării în chiasm a două definiții este edificator). Figurile nu vor fi, prin urmare, un ornament parazitar. „Filate" sau țesute în discurs, ele vor fi mai curînd imperceptibile și disimulate, structura lor fiind consubstanțială cu cea a discursului. Această consubstanțialitate este demonstrată de posibilitatea unei unice figuri de a deveni *dominantă stilistică* într-o variantă funcțională (cf. supra 2.2).

3.5. În sfîrșit, mai puțin cercetate în texte de știință (dar nu mai puțin importante pentru profilul lor stilistic) sînt de menționat — în trecere — *figurile interlocutorilor* [17]. În mare, ele sînt comune cu fenomenele de limbă cercetate de teoria actelor de limbaj. Calitatea de figuri a acestor fenomene pan-lingvistice derivă din rolul particular pe care îl asumă într-una sau alta din variantele discursului științific. De pildă, opoziția *personal/impersonal* a verbelor folosite în descrierea unui experiment de chimie (diferența, deci, dintre „titrăm", „decantăm", „cîntărim" și „se titrează", „se decantează") marchează, în primă instanță, diferența dintre *participare* (în enunț și în realitate) și *non-participare* (în enunț). Această ultimă marcă merită să fie discutată, doarece non-participarea este numai o *convenție* verbală, impersonalul fiind un indice sau semnal al participării colective, al „democratizării" statutului interlocutorilor. În mod similar, *pluralul autorului* (sau „al modestiei"), marcat de pronumele de pers. I plural, funcționează actanțial și ca plural real, propriu-zis gramatical și colectiv, transformîndu-se dintr-un semn al emfazei persoanei (modestia fiind, de fapt, o antifrază a emfazei) într-un semn al participării și democratizării relației autor-receptor (profesor-învățăcel). În acest statut reversibil al deicticelor se va putea — în

[17] Vezi *Retorica generală*, p. 239 și urm.

cercetări viitoare — găsi și descrie caracterul special al mesajelor de tip LS în contextul mai larg al actelor de limbaj.

3.6. Același rol identificator, semnalizînd comuniune și participare, îl au și sintagmele incidentale — frecvente în sintaxa savantă —, de tipul: „cum ați putut constata din cele expuse pînă acum", „fiindcă, cum vă dați seama, nu se mai cere demonstrat" ; „din punctul nostru de vedere este perfect logic" ; „cum puteți și singuri deduce" ș.c.l., sintagme care, în retorica clasică, aparțin *figurilor dialectice*[18]. Toate aceste figuri dau măsura retorismului în chiar textele cele mai aride, dovedind existența unui *ethos* — „o stare afectivă generată receptorului de un mesaj particular și a cărei valoare specifică variază în funcție de un anume tip de parametri" [19] —, ethos pe care, în mod curent, îl simțim ca „farmecul" sau „seducția" unei științe. Sintaxa personală (idiolectală) a autorilor va reprezenta — în cazul marilor personalități științifice: savanți și profesori capi de școală, precum un N. Crețulescu, un V. Babeș, un B. P. Hasdeu, un Al. Philippide — potențarea maximă a acestui ethos, operele lor fiind nu numai tratatele unor savanți, ci și ale unor stilisticieni sui-generis.

EDIȚII, SIGLE

V. Babeș, *Opere alese*, vol. I, București, Editura Academiei, 1954, [1882] *.

S. Bărnuțiu, *Pedagogia*, Iași, 1870.

D. Brandza, *Flora Dobrogei*, București, Institutul Carol Göbl, 1898.

N. Crețulescu, *Manual de anatomie*, București, 1843.

B. P. Hasdeu, *Istoria critică a românilor*, vol. I, București, 1875.

Idem, *Istoria limbei române*, Tom. III, Partea I, *Principie de linguistică*, București, 1881.

Șt. Hepites, *Studiu asupra climei Bucureștilor*, Partea I, *Temperatura aerului*, București, 1889.

I. Ionescu de la Brad, *Opere agricole*, vol. I, București, Editura Academiei, 1968, [1844].

P. Iorgovici, *Observații de limba rumânească*, Timișoara, Editura Facla, 1979, [1799].

C. I. Istrati, *Curs elementar de chimie*, vol. I—II, București, 1893.

A. T. Laurian, *Istoria românilor*, vol. I—II, Viena, 1851.

P. Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, vol. I, București, Editura Albatros, 1970, [1812].

D. Negreanu, *Curs de fisică. Gravitatea*, București, 1908.

Al. Philippide, *Istoria limbii române*, vol. I, *Principii de istoria limbii*, Iași, 1894.

I. Popescu, *Psichologia empirică sau știința despre suflet*, ed. a II-a, Sibiu—București, [1887].

I. Rus, *Icoana pămîntului sau carte de geografie*, Tom. I, Blaj, 1842.

A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană*, vol. I, Iași, 1896.

[18] Vezi H. Lausberg, *op. cit.*, § 853—854.

[19] *Retorica generală*, p. 219.

* Pe cît a fost posibil, s-au folosit ediții princeps. În celelalte cazuri am indicat anul primei ediții între paranteze drepte.

Transcriere interpretativă sau transliterație cu greșeli?

GH. CHIVU

A apărut, nu de mult, un nou volum de documente consacrat Brașovului și relațiilor sale cu restul teritoriului țării noastre [1]. Editorul, Vasile Oltean, directorul Muzeului „Primei școli românești din Șcheii Brașovului", a selectat și editat un număr de 411 documente [2], considerate în totalitate inedite [3]. Acestea au fost grupate tematic în trei mari secțiuni: a) *Școala din Șcheii Brașovului* (p. 1—115), b) *Primul gimnaziu românesc din Brașov* (p. 117—218) și c) *Legături ale brașovenilor cu Anton Pann, G. Ucenescu* (p. 219—258), *Ion și Titu Maiorescu* (p. 260—352), *Gheorghe Dima* (p. 353—400) și *Ciprian Porumbescu* (p. 401—415).

Acoperind o perioadă întinsă de timp (1684—1918), documentele editate prezintă în mod indiscutabil un interes deosebit pentru cercetătorii culturii românești [4], și aceasta cu atît mai mult cu cît, potrivit afirmațiilor cuprinse în notele care însoțesc transcrierea, sîntem în fața unor extrase din fonduri încă neinventariate [5].

O importanță aparte prezintă actele și scrisorile incluse în ediție pentru cercetătorii istoriei limbii române, iar dintre aceștia în primul rînd pentru cei interesați de evoluția vocabularului românesc. Ei pot găsi în paginile volumului de care ne ocupăm, în special în documentele scrise după 1800 [6],

---

[1] *Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului.* Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Duțu, București, Editura Minerva, 1980, XII + 434 p. + 37 planșe.

[2] O greșeală de colaționare strecurată în lista documentelor cuprinse în ediție (p. 431) a determinat pe unii dintre recenzenți să afirme că în volum sînt publicate 410 acte și scrisori (vezi Dan Simonescu, *Acte și documente despre un vechi centru de cultură*, în *Luceafărul*, XXIII, 1980, nr. 32, p. 6).

[3] Cf. M. N. Rusu, *Critica ediției*, în *Amfiteatru*, XV, 1980, nr. 7 (75), p. 9, care demonstrează că afirmația lui Vasile Oltean este numai parțial exactă.

[4] A se vedea pentru aceasta, pe larg, studiul introductiv al ediției, semnat de Alexandru Duțu (p. V—X), și, de asemenea, Dan Simonescu, *art. cit.*, p. 6.

[5] În acest context apare însă o surprinzătoare neconcordanță între indicația de la pagina 21, potrivit căreia scrisoarea trimisă de Ilie Bart sibienilor în 6 aprilie 1761 este „document necatalogat", și aceea care însoțește planșa cu numărul 2, din care aflăm că respectivul act are, de fapt, numărul *278*.

[6] Textele scrise în secolele al XIX-lea și al XX-lea ocupă, de altfel, cea mai mare parte a volumului (375 de pagini din totalul de 415), anterioare anului 1800 fiind doar 29 de acte, documente și scrisori.

o serie de termeni sau de variante lexicale pe care lucrările lexicografice uzuale [7] nu le înregistrează. Ne referim la cuvinte ca :

— *a c l u d a t, -ă* „adăugat, anexat" (participiul adjectivat al lui *acluda* < it. *accludere*) [8] : *comunicat mie* [...] *acludata hîrtie, nr. 96* (p. 369) ;

— *f i x u m* „cotă fixă, stabilită" (< germ. *Fixum*) : *apucă înainte cerînd fixum şi cvartir* (p. 104) ;

— *f u n g e n s* „persoană care exercită o anumită funcţie, funcţionar" [9] (<lat. *fungens*) [10] : *să dă deplină putere fungenşilor parohi cin*[*stiţilor*] *curatori laolaltă* (p. 59) ;

— i n c l i t „vestit, renumit" (< lat. *inclitus*) : *prea luminatului domnului judeţului, mai marelui inclitului magistrat* (p. 27) ;

— *î m p r o t o c ă l u i t, -ă* „înregistrat, trecut în procesul-verbal" (< *a împrotocălui* (<germ. *improtokollieren*) [11] : *ci*[*nstitul*] *bătrîn împrotocăluit, dum*[*nealui*] *Vasilie Oţoţoi* (p. 61) ;

— *q u i ţ a* „a consemna plata unei datorii" (< it. *quietare*) : *pe contractul dlui Iliescu am quitat primirea celor 14850 l.n. în aur* (p. 274 ; vezi şi p. 294) ;

— *r a t i o c i n i u* „socoteală, evaluare a unei situaţii financiare" [12] (< lat. *ratiocinium*) : *cu privire la ratiociniul şcoalelor normale rezultă că* [...] *206* [...] *s-au scutit de taxă şcolară* (p. 193) ;

— *s l u g o b i r ă u* „solgăbirău, judecător" (< magh. *szolgabiró*, prin apropiere formală şi semantică de *slugă*) : *acum ne-au trimis slugobirău o puruncă* (p. 90—91) ;

— *s o d a l* „calfă" (< lat. *sodalis, it. sodale*) : *s-au dat bani împrumut atît la sodali, cît şi la meseriaşi* (p. 183) ;

— *ş c o l a s t i c* „elev, şcolar" (< lat *scholasticus*, prin apropiere de *şcoală*) : *pe numărul şcolasticilor cursului de iarnă în trei clasumuri* (p. 61) ;

— *v i d i m a t, -ă* „autentificat" [13] (< it. *vidimato*) : *comunicat mie prin aci* [...] *în copie vidimată acludata hîrtie* (p. 369).

---

[7] Avem în vedere *Dicţionarul limbii române*, tom I (părţile I — III) — II (părţile I — III), Bucureşti, 1913 — 1949 ; *Dicţionarul limbii române (DLR)*, serie nouă, tom VI, 1965—1968, tom VII (părţile I—II), 1969—1971, tom VIII (părţile I—IV), 1972—1980, tom IX, 1975, tom XI (partea I), 1978 ; *Dicţionarul limbii române literare contemporane*, I — IV, [Bucureşti], 1955 — 1957 ; *Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX)*, [Bucureşti], 1975 ; H. Tiktin, *Dicţionar român-german*, I—III, Bucureşti, 1903—1912 ; I.-A. Candrea, Gh. Adamescu, *Dicţionarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească"*, Bucureşti, 1931 ; August Scriban, *Dicţionaru limbii româneşti*, ediţiunea întîia, Iaşi, 1939 ; Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicţionar de neologisme*, ediţia a III-a, Bucureşti, 1978.

[8] Cf. Doina David, *Limbă şi cultură. Româna literară între 1880 şi 1920. Cu privire specială la Transilvania şi Banat*, Timişoara, 1980, p. 170, unde sînt înregistrate *aclude(re)* „a anexa, anexare" şi *aclus* „anexă".

[9] Cf. nota 6 de la pagina 60 din ediţia recenzată, unde, datorită confundării termenului *fungens* cu *fălnog*, editorul glosează primul cuvînt prin „fonogii erau adjuncţii judelui".

[10] Doina David, *op. cit.*, p. 172, înregistrează verbul *a funga* „a îndeplini o funcţie".

[11] *Dicţionarul limbii române*, tomul II, partea I, Bucureşti, 1934, înregistrează doar pe *împrotocola*, verb avînd acelaşi sens şi aceeaşi origine cu acela întîlnit în ediţia recenzată de noi.

[12] Cuvîntul este înregistrat în *Dicţionarul limbii române (DLR)*, serie nouă, tomul IX, litera R. Bucureşti, 1975, numai sub forma *raţiociniu*. Doina David, *op. cit.*, p. 173, consemnează aceeaşi variantă fonetică.

[13] Cf. *a vidima* „a certifica, a autentifica", înregistrat de Doina David, *op. cit.*, p. 174.

Pot însă lexicografii și istoricii limbii române să se adreseze cu încredere ediției întocmite de Vasile Oltean pentru a consemna în studii și dicționare cel puțin o parte dintre cuvintele citate ?

Afirmația făcută în *Nota asupra ediției*, potrivit căreia editorul a procedat la transcrierea interpretativă a documentelor (p. XI), pare să ofere un răspuns afirmativ. Parcurgerea explicațiilor referitoare la aplicarea principiilor transcrierii interpretative (p. XI—XII) stîrnește însă cel puțin nedumerire, mai ales în condițiile în care exemplificările lămuritoare lipsesc. Aflăm cu acest prilej, printre altele, că, de pildă, „*-e*, în funcție de poziție (!) și avînd în vedere normele grafice actuale, devine *ă*, *î*, *i*, *ie* ; cu accent, devine *ie*". O altă literă, „*ă*, devine *e* sau *î*, în funcție de poziție", „*o* devine *u*, *oa* sau *ou*", iar „*ea* devine *a* în final de cuvînt". Dintre literele corespunzătoare unor consoane, „*s* și *t*, urmați de *i*, devin *ș-ț*", „*d* urmat de *i* devine *z*", iar „*dz* devine *z*".

Este evident pentru oricine cunoaște, fie și aproximativ, sistemele ortografice utilizate în scrisul românesc pînă în 1918 (data *ad quem* a documentelor editate) că este greu, dacă nu imposibil, de acordat literei *ă* valoarea [e], lui *e* valoarea [i], iar lui *o* valoarea [oŭ]. Este de asemenea știut că *ea* nu poate nota în finală de cuvînt un [a], că *dz* nu poate fi echivalat din punct de vedere fonetic cu [z] și că nu orice *s*, *t* sau *d*, urmați de *i*, notează pe [ș], [ț], respectiv pe [z].

A „corectat" atunci Vasile Oltean rezultatele obținute prin aplicarea regulilor transcrierii interpretative potrivit cu forma grafică actuală a unor cuvinte sau cu propria sa concepție despre felul în care se vor fi rostit altele ?

Nota asupra ediției fiind cu totul sumară și amestecînd, în plus, normele de transcriere a textelor chirilice cu acelea aplicate documentelor scrise cu litere latine în diverse maniere ortografice, parcurgerea ediției este singura în măsură să dea un răspuns corect întrebării.

Textele cuprinse în volum se împart, din punctul de vedere al aspectului grafic, în două mari categorii. Prima dintre acestea, formată din documente scrise, în original, cu slove chirilice, conține în primul rînd cuvinte și contexte a căror formă pare a fi rezultatul unei transcrieri interpretative. Cea de-a doua, cuprinzînd toate actele și scrisorile cu alfabet latin, oferă însă numeroase exemple de grafii care nu au corespuns niciodată unei rostiri românești. Prezente în număr mult mai mic și în prima categorie de texte, acestea nu pot fi rezultatul unei transcrieri interpretative, ci al unei simple transliterări : *santului* „sfîntului" (p. 173) ; *ertăciune* (p. 26), *eșite* (p. 37) ; *să cee* (p. 26), *orînduelei* (p. 119) [14] ; *căpetan* (p. 25) ; *să țeie* „să ție" (p. 76) ; *ajestea* (p. 54), *noj* „noi" (p. 70) ; *voor socoti* (p. 28) ; *crăeasca* p. 45), *rîndueala* (p. 86) ; *a quărei* (p. 115), *aquestea* (p. 115) ; *kari* (p. 70), *kelea* „celea" (p. 70) ; *csinstita* „cinstita" (p. 70) ; *schi* „și" (p. 72) ; *latinestie* „latinește" (p. 54) ; *siedenției* „ședinței" (p. 248).

Certitudinea că într-adevăr editorul a transcris ca atare textele cu alfabet latin și le-a transliterat în mod cu totul simplificator pe acelea scrise

[14] Vezi și alternanța existentă în volum între *întemeerea* și *neîntemeierea* (p. 43), dintre *treerat* și *treierat* (p. 322).

cu alfabet chirilic ne-o dă confruntarea unora dintre documentele incluse în ediţie cu originalele reproduse în facsimil în cîteva dintre planşele care însoţesc volumul.

Cu acest prilej aflăm însă şi faptul că Vasile Oltean nu ţine seamă de normele şi cerinţele adevăratei transcrieri interpretative sau nu li se poate subordona, de vreme ce modernizează din punct de vedere fonetic şi morfologic textul. El transcrie astfel *care* (p. 363, 408), în loc de *cari*, respectiv *carea*, *nimeni* (p. 259) în loc de *nime*, *înfiinţîndu-se* (p. 259) în loc de *înfiinţîndu-să*, *Grigore* (p. 258) în loc de *Grigorie*, *externă* (p. 259) în loc de *esternă*, *mă subscriu* (p. 226) în loc de *mă suptscriu*, *rămînînd* (p. 259) în loc de *rămîind*, *a proceda* (p. 318) în loc de *a procede*, *şcolile* (p. 259) în loc de *şcoalele* etc.

Datorită unei transcrieri nu suficient de atente, în ediţie apar omisiuni de cuvinte : *va* din *va trimite* (p. 20), *fără nici o regulă* din ultima frază a documentului editat pe pagina 259, *onoratului* din *onoratului comitet* (p. 363), devenit prin transcriere *comitetului*, sau chiar de contexte mai largi, *Onoratului comitet parochial de la biserica greco-ortodoxă română Sf. Nicolae din Braşov*, de la sfîrşitul documentului cu numărul 16 (p. 363).

Pot fi de asemenea consemnate „completări" datorate editorului, *35 ani* devenind astfel *35 de ani* (p. 259), iar *dînd afară din şcoală — fiind dată afară din şcoală* (p. 259).

Neatenţia editorului stă, probabil, la baza unor lecţiuni greşite de tipul : *ca* (p. 259) în loc de *şi ; şi* (p. 259) în loc de *ci ; dr.* (p. 363) în loc de *din ; text inonim* (p. 258) în loc de *testimoniu ; a avut gîndurile* (p. 259) în loc de *au avut cîntările* şi multe altele.

Mai poate fi numită, în aceste condiţii, transcrierea oferită de Vasile Oltean interpretativă ? Şi, în consecinţă, poate fi ea utilizată cu deplină încredere pentru a extrage date referitoare la istoria limbii române ? Răspunsul este, în mod indiscutabil, negativ. Ne aflăm, după opinia noastră, în faţa unei ediţii greu de utilizat datorită modului total neştiinţific de transcriere a textelor (o transliteraţie aproximativă cu scăpări şi greşeli flagrante).

Numeralul ordinal. *I, 1.0.* Considerat de majoritatea gramaticilor ca o clasă lexico-gramaticală distinctă, alături de alte specii de numeral (cf. *Gram. Acad.*, I, p. 195) (indiferent de statutul lingvistic, foarte controversat al numeralului în general, a cărui autonomie a fost nu o dată contestată), numeralul ordinal se constituie ca o formă flexionară a → numeralului cardinal primar, care arată ordinea (în spațiu sau în timp) a obiectelor. Ideea de număr trece pe plan secundar, interesînd în primul primul rînd raportul spațial sau temporal dintre obiecte. Categoria ordinii, specifică clasei numeralului, se exprimă prin morfemul discontinuu *a ... a*, solidar cu morfemul de gen : *al doilea, a trei sute cincea.* Numeralul ordinal este compus din trei segmente morfematice : un numeral cardinal *N*, un morfem ordinal *a ... a* și un morfem de gen *-l ... -le/ø*, ambele cu caracter discontinuu : *a-l N-le-a.*

Opoziția de gen m/f este proprie tuturor numeralelor ordinale și se exprimă prin opoziția de morfeme *-l... -le/ø* inserate între segmentele morfemului ordinal : *al treilea, aø treiøa.*

Recunoașterea categoriei ordinii presupune considerarea numeralelor cardinal și ordinal ca forme flexionare ale aceluiași cuvînt (diferențiate prin prezența trăsăturii ± *ordine* și nu ca lexeme distincte, cf. Golopenția-Eretescu, 1964, p. 504, și 1965, p. 618).

1.1. În cadrul acestei structuri, componentele *al, le, a* sînt lipsite de valori determinative, rolul lor reducîndu-se la derivarea formei ordinale din numeralul cardinal de bază. Sub raport structural, toate numeralele ordinale (cu excepția celui care corespunde lui *unu*) se formează de la cele cardinale prin atașarea morfemelor de gen și ordine ; prezența segmentelor prenumerale *al, a* este obligatorie și atunci cînd substantivul precedent este articulat enclitic : *elevul al doilea, sesiunea a treia.*

Segmentele *a(l)* ... *(le)a* exprimă deci numai valori de gen și ordine, fiind străine de opozițiile de determinare. Ca și pentru → pronume, pentru numeral morfemul determinării este un morfem convertit („absorbit de bază", cf. Golopenția-Eretescu, 1965, p. 618).

Uneori, în prezența unor substantive feminine, numeralul ordinal apare fără segmentul ordinal antepus *a*, chiar în limba literară ; astfel, în

loc de *clasa a treia, partea a opta* se pronunţă (şi se scrie), datorită contragerii, în vorbirea rapidă, a celor doi *a : clasa treia, partea opta*, construcţii considerate neconforme cu normele gramaticale actuale (cf. *Gram. Acad.*, p. 196).

1.1.2. Pentru numeralul *unu*, care nu are flexiune ordinală (cf. **al unulea*), forma corespunzătoare valorii de ordine se exprimă cu ajutorul lui *întîi* şi *prim. Unu* se poate combina cu morfemele de gen şi ordine *al ... lea* atunci cînd constituie elementul final al unei construcţii numerale : *al o sută unulea — a o sută una ;* în acest caz se combină, de fapt, cu morfemele respective, întreaga construcţie. La numeralele compuse, aceste mărci se ataşează deci la ultimul element, indiferent dacă e unitate, zece, sută, mie etc. ; de ex. : *al o mie şase sute treizeci şi cincilea ; al trei miilea, a trei mia* (*carte*) etc. (cf. *Gram. Acad.*, I, p. 196, M. Avram, p. 83).

1.1.3. Un comportament flexionar deosebit prezintă numeralele ordinale compuse cu *o sută, o mie*, care în antepoziţie păstrează întotdeauna pe *o* la masculin : *al o sutălea* (participant), *al o miilea* (spectacol), dar îl pierd la feminin : *a suta* (*mia*) *parte* (*dintr-un întreg*). Absenţa lui *o* la feminin, o particularitate a vorbirii populare şi familiare, ivită mai tîrziu, se datoreşte probabil unui fapt fonetic : rostirea *a o sută, a o mie* prezintă dificultăţi, datorită hiatului *a-o*. Explicaţia fonetică a fenomenului este susţinută de păstrarea lui *o* la masculin : *al o sutălea*, deci în condiţii fonetice diferite (cf. Iordan, 1954, p. 375).

1.2. Raportul de genitiv se exprimă cu ajutorul unei construcţii alcătuite din genitivul demonstrativului *cel : celui, celei* + *de : răspunsul celui de-al doilea, rezoluţia celei de-a patra sesiuni* (niciodată cu ajutorul prepoziţiei *a*, ca la numeralul cardinal).

Dativul se construieşte cu aceleaşi elemente (*celui* + *de*) : *a spus celui de-al treilea*, sau cu ajutorul prepoziţiei *la : a dat cărţi numai la al doilea* (*elev*), ca şi în cazul numeralului cardinal. *Cel* + *de* apar şi la cazurile directe : *cel de-al treilea nu s-a întors ; l-am văzut pe cel de-al patrulea.*

1.3. Numeralul ordinal este, ca şi cel cardinal, indiferent faţă de categoria gramaticală a numărului, el impunînd însă substantivului sau verbului cu care se combină o anumită valoare de număr. În afară de *întîi, dintîi* (cf. I, 2), *prim* (cf. *I, 2.2.2.*), *secund*, care au morfeme explicite de număr, celelalte numerale ordinale se combină numai cu singularul. Pentru exprimarea ideii de plural se recurge mai rar, şi de regulă numai la masculin, la construcţia formată cu *cei de-ai N-lea : cei de-ai doilea* (cf. : va veni rîndul altora dintre cei dintîi şi mai ales dintre *cei de-ai doilea*, Iorga), *celor de-ai doilea* etc. (construcţie întîlnită şi în româna veche, cf. *II, 1.1*) sau *cei de-al doilea* (cu *al* la singular).

1.4. Numeralul ordinal are deci flexiune în funcţie de gen şi caz şi în funcţie de categoria specifică a ordinii şi se caracterizează prin convertirea morfemelor de determinare şi număr.

În cadrul unui grup nominal, numeralul ordinal funcţionează atît ca element central, avînd un comportament similar cu al pronumelui : *al treilea a lipsit*, cît şi ca adjunct postpus sau antepus : *anul al treilea, al patrulea anotimp*, stabilind cu centrul relaţii de acord în gen şi caz ; apare, de ase-

menea, în structura unui grup verbal, cînd funcţionează ca un adverb : *a trecut întîi o boare* / Pe deasupra viilor (Topîrceanu), *păpuşoi prăşiţi de-al doilea.*

2. Numeralul ordinal *întîi*, folosit mai frecvent ca adjunct, are flexiune diferită în funcţie de poziţia faţă de centru. Ca predeterminant, *întîi* „se articulează" cu articolul hotărît şi prezintă distincţii de gen, număr şi caz : *întîiul* (*om*), *întîia* (*carte*), *întîiului* (*elev*), *întîii* (*sosiţi*), *întîile* (*rezultate*) ; în poziţie postnominală, *întîi* este invariabil, nu-şi modifică forma după gen şi număr şi nu admite articol : *anul întîi, ziua întîi, clasele întîi. Întîi* rămîne invariabil şi cînd e precedat de *cel, cea* (regional *ăl, a*) şi de prepoziţia *de*, cu care fuzionează : *cea dintîi durere, cei dintîi navigatori, cele dintîi întrebări*, putîndu-se combina, şi în acest caz, cu morfeme de plural. Acesta este uzul corect şi acceptat de limba literară. Datorită însă poziţiei sale izolate în sistemul numeralelor ordinale, precum şi faptului că este puternic simţit ca adjectiv, *întîi* primeşte, cînd urmează după un substantiv feminin, terminaţia *-a : clasa întîia, seria întîia* (prin analogie cu *clasa, seria a doua*). Considerată ca o „abatere" de la normele limbii literare (cf. *Gram. Acad.*, p. 197), această construcţie, atestată încă din sec. al XVI-lea (cf. *II, 1.0*), este din ce în ce mai răspîndită, atît în vorbire, cît şi în scris (chiar la oamenii cultivaţi, cf. Iordan, 1947, p. 124).

Precedată de prepoziţiile *într-, dintr-* + *a, întîia* poate apărea şi ca substantiv : *într-a-ntîia, dintr-a-ntîia*, construcţii care, deşi nu sînt acceptate de normele academice datorită caracterului lor familiar şi popular, s-au generalizat şi sînt pe cale să se impună.

Alături de *întîi*, al cărui fonetism s-a impus în primele decenii ale secolului nostru (cf. Gheţie, p. 569), întîlnim varianta fonetică arhaică şi regională *întăi*, foarte frecventă la Sadoveanu : *întăiul spin, întăia zăpadă, mai întăi şi întăi.*

2.1. Folosirea invariabilă a lui *întîi* continuă situaţia din limba veche şi se explică istoric prin analogie cu *dintîi* în construcţii de tipul *partea dintîi*, unde *întîi* avea, la origine, valoare adverbială (cf. DA *întîi*). Pornindu-se de la construcţii de tipul *băiatul* (*de-*)*întîi, fata* (*de-*)*întîi*, folosirea invariabilă după gen a numeralului ordinal s-a extins şi la alte elemente ale seriei : *nevasta de-al doilea, al treilea casă*, frecvente în vorbirea populară şi regională, cf. *Structura morfologică*, p. 161 (cf. şi construcţia hibridă *fata a de-a şaptelea*, Transilvania, *Graiul nostru*, II, p. 90).

2.2. Alături de *întîi*, la feminin întîlnim la unii scriitori ardeleni varianta arhaică nearticulată *întîie :* mai ţii tu minte *noaptea întîie* (Goga), *clasa întîie* (Agârbiceanu), mai rar la alţi scriitori : *săptămîna întîie* (Sadoveanu), *o întîie pregătire* (Iorga). În graiurile actuale această variantă în construcţii de tipul *fata întîie* apare în Banat, Crişana, Maramureş şi în Nordul Ardealului (punctele 64, 95, 219, 272, 325, harta 936 din ALR, serie nouă, vol. IV). Caracter învechit are şi varianta amplificată cu *-şi : întîiaşi*, întîlnită numai în combinaţie cu substantivul *dată :* pentru *întîiaşi dată.*

2.2.1. În construcţia *cel* + *dintîi* + *substantiv, dintîi* poate fi substituit cu *întîi : cea întîi umbră* a tristeţii (Sadoveanu), *cei întîi peţitori* (Ispirescu), în texte cu caracter popular şi arhaizant.

2.2.2. Sinonim cu *întîi* este neologismul *prim*, cu regim morfologic și sintactic de adjectiv (și substantiv) : *prim* realizează distincții de gen, număr și caz : *prim(ul)*, *prima*, *primului* etc. În calitate de adjunct, *prim* apare, de regulă, în poziție prenominală, articulat enclitic sau proclitic : *prima zăpadă*, *o primă observație* ; ca postdeterminant : *Mieii primi* (Adrian Păunescu), *materia este factorul prim*, se întîlnește mai rar, datorită modelului străin care îi stă la bază. Formele de plural se folosesc pentru a desemna cu aproximație, ca și în cazul lui *întîi*, pe primul, al doilea, al treilea etc. dintr-o serie, cf. *primele bucurii*, *primii pași în viață*.

2.2.3. Utilizate adjectival, numeralele *întîi* și *prim* pot căpăta uneori valoare de superlativ. Astfel, *o stofă clasa întîi* înseamnă o stofă „de prima calitate, foarte bună". În expresii familiare ca : *un costum a-ntîia*, frecvent întîlnite în aspectele orale ale limbii, valoarea stilistică de superlativ provine și din elipsa termenului regent („*calitatea*" *întîia*, cf. ex. : Dar vreau *un acordeonist a-ntîia*, cu un acordeon nou și bun, *Scînteia*, 1 iulie 1981, p. 6, col. 1). *Prim* și *întîi* pot apărea chiar în același context, subliniind emfatic superlativul unei însușiri, cf. : *un burduf de brînză prima întîi* (Sadoveanu).

2.3. În sintagme de tipul : *un al doilea eveniment*, *o a doua problemă*, numeralul ordinal (spre deosebire de cel cardinal) admite ocurența la stînga a articolului nehotărît. Construcțiile de acest tip sînt calchiate după franceză sau germană și sînt susținute de construcțiile cu numeralele neologice *prim* și *secund*, care apar frecvent precedate de articol : *un prim punct* (*la ordinea de zi*), *o primă sarcină*.

3. Forma de feminin a numeralului ordinal, în combinație cu substantivul *oară*, alcătuiește construcția numerală *a doua oară*, *a treia oară* etc. cu caracter de serie, echivalentă cu numeralul adverbial (sau de repetiție) *de două ori*, *de trei ori*, prin care se exprimă repetarea unei acțiuni sau ordinea ei temporală. Primul termen al acestei serii se formează din numeralul *întîia* (învechit *întîiași*) sau *prima* + substantivul *dată* sau *oară* : *întîia dată* (*oară*), *întîiași dată*, *prima oară* (*dată*).

Variantele *de-al doilea/a doua oară* etc. pot apărea în distribuție liberă, substituindu-se reciproc, atît în contexte verbale : *păpușoi prășiți de-al doilea* (*a doua oară*), cît și, mai rar, în contextul unui nume : Nici o poamă nu-i amară / Ca omul *de-a doua oară* (*de-al doilea*).

4. Numerale ordinale au mai fost înainte vreme *primar* (< lat. *primarius*), păstrat astăzi cu sens pur adjectival numai în construcțiile izolate *văr primar* „văr dintîi" și *cale primară* „prima vizită pe care o tînără căsătorită o face părinților săi la opt zile după nuntă" (cf. : întîiași dată venise ea la Neamț, de *cale primară* la socri, cum se zice la noi, Creangă) și *țărț* (<lat. *tertius*), păstrat exclusiv în adverbul *anțărț* „anul al treilea" (socotit de la cel curent înapoi). Sinonimul neologic al lui *țărț*, *terț*, se folosește numai ca adjectiv, mai ales în stilul juridic : *o terță persoană* (adică altcineva decît cei doi împricinați), sau ca substantiv : *un terț*.

5. În limba română contemporană există tendința de înlocuire a numeralului ordinal prin numeralul cardinal. Substituția numeralului ordinal prin cel cardinal, rezultat al unei tendințe mai vechi în limbă (cf. *II*, *1.3*),

se întîlneşte în situaţii foarte variate, ca : exprimarea datei : *şapte aprilie, treizeci şi unu septembrie* sau chiar *unu* (*una*) *martie*, numărul de ordine al mijloacelor de locomoţie : *acceleratul trei sute cincizeci şi şase, tramvaiul doisprezece, autobuzul patruzeci şi doi*, anii de studii : *anul patru*, unităţi militare sau alte instituţii : *batalionul trei, regimentul şase, compania zece, Casa de filme patru*, unităţi cronologice : *deceniul cinci, secolul douăzeci*, paginile sau părţile unei cărţi : *pagina trei* (*sute*), *capitolul cinci, paragraful opt* etc. Construcţiile de acest tip, care au pătruns şi în limba scrisă, se explică prin nevoia de a indica mai concis numărul şi îşi au originea în diverse limbaje (economic, juridic, militar etc.) care cer claritate şi economie în expresie (Iordan, Guţu Romalo, Niculescu, p. 162—163).

II. 1.0. Cu excepţia unor fonetisme şi a unor flexiuni arhaice, formele şi întrebuinţările numeralului ordinal în limba veche sînt identice cu cele de astăzi. Numeralul *întîi* şi compusul său *dentîi* se întrebuinţează atît invariabil, cît şi, mai rar, cu forme diferenţiate după gen şi număr (nearticulate) : *întîie* PS, *întînie* PS, carte *dentîie* PO, zilele *dentîiu* CP ; variantele *întîie* şi *dentîie* apar sporadic în româna veche, restrîngîndu-şi treptat aria de întrebuinţare şi frecvenţa. Variantele articulate postpuse (*partea*) *întîia, dentîia* sînt inovaţii atestate în secolul al XVI-lea în graiurile nordice (cf. C. Frâncu, p. 213). Cu înţelesul de „primul" sînt întrebuinţate şi *de prima* PO, *den primă* CC_1, PO, *de-a prima* PO.

1.1. Printre deosebirile flexionare privind genul, numărul sau cazul celorlalte numerale ordinale din limba veche, reţin atenţia următoarele :

— la masculin, alături de formele curente şi azi se întîlnesc, mai frecvent chiar, forme fără *-a* final : *al doile* PH, *al treile* CV, *al noole* CT. Flexiunea ordinală a numeralelor *patru* şi *opt* este *al patrul* CPr, *al optul* CV, formele cu finala *-ea* întîlnindu-se în texte abia pe la sfîrşitul secolului al XVII-lea (cf. Carabulea, 1981, p. 361) ;

— la femininul numeralelor compuse de la 12 la 19 inclusiv, alături de formele curente şi azi : *a douăsprezecea, a patrusprezecea* etc., apar şi structuri în care segmentul ordinal *-a* este plasat la sfîrşitul primului, şi nu al ultimului dintre cele două componente : *a dooasprădzece* PV, *a patrasprădzece noapte* CV, *a şapteasprădzece* PO, *a noasprădzece* PH, *dumeneca a şeaseasprădzeace* VCaz. (cf. Densusianu, p. 180, Drimba, p. 218).

Numeralele ordinale *al doilea* şi *al treilea* se folosesc, în cîteva texte din secolul al XVI-lea, la plural : *robii dentîi* şi *ai doilea* CC_2 ; *ai doi* TM. Ca dativ al lui *al zecelea* apare forma *al zecelui* CC_2.

1.2. Pentru *al doilea* şi *al treilea* se întîlnesc şi corespondentele slave *ftori* (< *sl vŭtorîi*) : *ftori armaş, ftori logofăt*, şi *treti* (< sl. *tretii*) „al treilea (în rang)" : *treti logofăt, Pîrvu, Pîrvan* ; folosite azi numai ca nume proprii, îşi au originea în numeralul ordinal slav *prŭvi* „primul" (cf. Graur, 1971, p. 85, 87).

1.3. Deşi foarte rară, trebuie remarcată folosirea cu valoare de numeral ordinal a numeralului cardinal cînd acesta precedă substantivul : iera *în unsprezece ceas*, Evanghelierul slavo-român, Sibiu, 1551—1553 (cf. Carabulea, p. 362), fapt ce atestă vechimea tendinţei, foarte puternică astăzi, de substituire a numeralului ordinal prin cel cardinal.

2.0. În aromână, numeralul ordinal apare mai rar decît în daco-română. Slaba lui frecvență în acest dialect se explică fie prin utilizarea paralelă pentru exprimarea noțiunii cuprinse în numeralul ordinal a construcției de tipul *tu* (prepoziție) + *numeral cardinal articulat : tu noauli meşi* „la nouă luni, în luna a noua", fie prin sincretismul dintre numeralul ordinal și numeralul cardinal articulat enclitic, echivalent al structurii daco-românești cu *cel, cea* proclitic : *doaule moaşe, treile ntribări* (cf. Coteanu, p. 158).

III. Mioara Avram, *Numeralul ordinal — forme și norme,* în *Analele Academiei R.S.R. Memoriile secției de științe filologice,* seria IV, tomul II, 1979—1980, p. 77—86 ; Elena Carabulea, *Numeralul ordinal în limba română veche,* în *Studii și cercetări lingvistice,* 1980, nr. 4, p. 359—365 ; Mariana Costinescu, *Normele limbii literare în gramaticile românești,* București, 1979, p. 172—174 ; I. Coteanu, *Morfologia numelui în protoromână (română comună),* București, 1969, p. 157—159 ; Ovide Densusianu, *Histoire de la langue roumaine,* tome II, *Le seizième siècle,* Paris, 1938, p. 179—180 ; V. Drimba, *Contribuții la studiul morfologiei istorice române. Un procedeu vechi de formare a numeralului ordinal,* în *Studii și cercetări lingvistice,* IV, 1953, p. 218—220 ; Viorica Florea, *Numeralul. Analiză distributivă,* în *Limba română,* 1965, nr. 3, p. 335—343 ; C. Frâncu, *Vechimea și răspîndirea numeralului articulat în construcții de tipul partea întîia,* în *Studii și cercetări lingvistice,* 1980, nr. 2, p. 213—216 ; Sanda Golopenția-Eretescu, *La délimitation de la classe des numeraux,* în *Revue roumaine de lingustique,* 1964, nr. 5, p. 503—511 ; idem, *Locul numeralului în structura grupului nominal,* în *Studii și cercetări lingvistice,* 1965, nr. 5, p. 613—618 ; *Gramatica limbii române,* vol. I, ediția a II-a, București, 1963, p. 195—201 ; Al. Graur, *Puțină ... aritmetică,* București, 1971, p. 84—87 ; idem, *Gramatica azi,* București, 1973, p. 79—81 ; idem, *Întîia,* în *Limba și literatura română,* 1981, nr. 2, p. 3 ; I. Gheție, *Baza dialectică a românei literare,* București, 1975 ; Iorgu Iordan *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor",* ediția a II-a, București, 1947 ; idem, *Limba română contemporană,* București, 1954, p. 374—377 ; Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane,* București, 1967, p. 160—163 ; Maria Manoliu, *Funcțiile lui al în limba română,* în *Studii și cercetări lingvistice,* 1964, nr. 1, p. 69 și urm. ; Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* I, *De la origini pînă în secolul al XVII-lea,* ediția a II-a revăzută și adăugită, București, 1978, p. 555 ; Kr. Sandfeld et Hedvig Olsen, *Syntaxe roumaine,* I, *Emploi des mots à flexion,* Paris, p. 247—252 ; Vasile Știrbu, *Sensul adjectivelor ordinale,* în *Limba română,* 1964, nr. 1, p. 59—61.

ELENA BEREA GĂGEANU

Despre clasicismul românesc

AL. TUDORICĂ

Despre un clasicism românesc, denumit și definit ca atare, istoriile noastre literare au început să vorbească mai ales în ultima vreme. Faptul este explicabil dacă ne gîndim că elaborarea unui asemenea concept cere mai întîi de toate o matură perspectivă teoretică. De altfel, chiar în plan european situația nu e cu mult diferită, istoria cuvîntului înregistrînd atestări de dată recentă. „Acest termen (clasicism — n.n.), care nouă ne pare firesc, era neobișnuit chiar și acum șaizeci de ani, iar acum o sută de ani nu se folosea deloc sau se folosea foarte rar" [1].

Conceptul de clasicism, așa cum îl înțelegem astăzi, ar reprezenta, așadar, o sinteză tîrzie, care are fatalmente în vedere, pentru comparație și delimitare, și momentele estetice, culturale și filozofice care s-au succedat de la fixarea în istorie a clasicismului și pînă astăzi. Spre deosebire de alte curente sau mișcări literare, care și-au inventat singure denumirile, cum ar fi, de exemplu, romantismul sau orientările de avangardă, clasicismul nu s-a numit el însuși așa. E interesant de observat faptul că, în cadrul dialecticii tradiționale a succesiunii curentelor literare, clasicismul servește de obicei drept primul termen bine constituit al comparației cu un moment următor — romantismul. Firește, cîmpul literaturii de pînă la el n-a putut fi cu desăvîrșire gol ; însă clasicismul reprezintă în mod evident primul moment de o amploare și coerență remarcabile, oferind în plus — lucru cu deosebire important aici — posibilitatea de a subsuma diversitatea faptelor literare, culturale, artistice, filozofice unui program teoretic, fie anunțat de către unii autori, ceea ce trădează asumarea unei conștiințe a unității, fie implicit, vizibil abia dintr-o perspectivă ulterioară a istoriei literare.

Mult mai vechi, și deci mai bogat în sensuri, este termenul *clasic*. Acesta poate denumi „un tip, o *categorie spirituală* (I), din care derivă un *stil*, o *doctrină estetică* (II), o *structură* estetico-literară (III), proiectată pe un fundal *istoric* (IV), cu tendință pronunțată de substituire" [2].

Coincidența între *clasic* și *clasicism* este astfel numai parțială. Mai bine zis, *clasicismul* realizează în cea mai evidentă măsură principalele note definitorii ale *clasicului*, cuprinse într-o construcție amplă și unitară.

---

[1] René Wellek, *Termenul și conceptul de clasicism în istoria literară*, în vol. *Conceptele criticii*, Editura Univers, 1970, p. 375.

[2] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, 1973, p. 283.

Ca mai obişnuit folosite se detaşează aici două dintre înţelesurile menţionate : cel *tipologic* şi cel *istoric*. Primul vede în *clasic* o constantă spirituală şi chiar temperamentală a creaţiei umane din totdeauna, ale cărei note caracteristice sînt bine cunoscute : năzuinţa spre esenţă, echilibru, măsură, armonie, impersonalitate ş.a. „S-ar putea astfel vorbi de idealul clasic al omului fără nici o raportare istorică, pentru că el reprezintă o grupare de tendinţe etice aşa de logic angrenate, încît prin necesitatea lui internă se ridică peste orice determinare temporală" [3]. Intrînd cu acest sens în seria perechilor de termeni de tipul *raţional — afectiv, apolinic — dionisiac, extravertit — introvertit*, clasicul va face tandem cu opusul său, romanticul. George Călinescu s-a „amuzat" cu seriozitate atunci cînd a pus în paralel cele două tipuri, înşiruindu-le în amănunţime notele caracteristice. „Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic». Individul romantic este utopia unui om complet «anormal» (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu" [4].

Înţeles în chip *istoric*, clasicismul denumeşte pentru toată lumea în primul rînd două mari perioade din istoria civilizaţiei şi a literaturii europene : antichitatea greco-latină şi secolul al XVII-lea francez (cu deosebire anii 1660—1685, cuprinşi în domnia lui Ludovic al XIV-lea), secol care încearcă să reînvie, luîndu-l ca model, spiritul antic. Aceste două etape servesc de obicei ca puncte de referinţă pentru ilustrarea clasicismului. Ele sînt considerate drept cea mai deplină realizare a *tipului* clasic într-o pleiadă reprezentativă de creatori şi de opere şi, mai ales, într-un corp de doctrine estetice bine constituit, care dă o remarcabilă unitate acestor momente diverse în concreteţea lor istorică şi uşurează sarcina cercetătorului, mai întotdeauna tentat de construirea unei imagini „rotunde" a ansamblului.

Celor două sensuri vine să li se adauge un al treilea, care îşi află în permanenţa *tipului* clasic şi în materializarea lui *istorică* principalii săi suporţi. Acesta este înţelesul de *valoros, esenţial, durabil*, şi el reprezintă o calificare spre care tinde în mod constant şi necesar orice activitate omenească. „Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un *model* (s.n.) uman permanent, capabil să fie restaurat şi să dirijeze cultura omenească în orice moment" [5]. Clasicismul devine în acest fel, după opinia lui Eugen Lovinescu, o stare fundamentală, care, desfăcută de cronologie, tinde să definească perfecţiunea şi echilibrul în sînul fiecărui act creator. El „se aplică oricărei formule de artă ajunse la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă şi fond" [6].

Chestiunea astfel pusă e valabilă nu numai la nivelul unei literaturi întregi. Coborînd o treaptă de generalitate şi aşezîndu-ne în creaţia individuală, putem afirma despre clasicism, împreună cu Mihai Ralea, că acesta

[3] Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului*, Editura Vremea, 1934, p. 7.
[4] *Clasicism, romantism, baroc*, în vol. *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, 1968, p. 347.
[5] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 7.
[6] *Istoria literaturii române contemporane*, I, în vol. *Scrieri*, IV, Editura Minerva, 1973, p. 117.

reprezintă „o *vîrstă estetică* (s.n.). El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare" [7].

În fine, în cunoscutul său eseu *Sensul clasicismului*, George Călinescu nu șovăie să suprapună accepția de „clasic" peste cea de „valoros" : „Marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice ; [...] marele scriitor se relevă în ultimă analiză un clasic" [8]. Orice pledoarie în favoarea unui clasicism „redivivus" (cum ar fi, de exemplu, în secolul nostru, luările de poziție ale unor Ezra Pound, Paul Valéry sau T. S. Eliot) va avea în vedere această identitate fundamentală care justifică rechemarea periodică într-un anumit prezent a trăsăturilor spiritului clasic, revendicat drept întemeietor al unei necesare tradiții a valorilor.

În acest sens, o ultimă delimitare teoretică cere introducerea în discuție a conceptului de *neoclasicism*, definit drept reluarea, sub forme aparent diferite, a notelor fundamentale ale clasicismului. Înăuntrul conceptului e necesară însă distingerea suplimentară între „neoclasicismul autentic și neoclasicismul academic, între «fondul» și «forma» clasicismului", adică între „apariția unor forme noi de echilibru organic, în cadrul aspirațiilor clasice permanente, și o serie de forme de imitație pur exterioară" [9]. Astfel, neoclasicismul autentic își justifică existența tocmai în relație cu permanența clasică a spiritului uman, concretizată în nevoia repetată de echilibru, ordine, sinteză ; cel academizant se explică prin fascinația pe care o exercită asupra urmașilor artistici producțiile *de valoare* ale unui moment clasic autentic. Acestea devin modele tiranice și conduc la o imitare mai mult sau mai puțin servilă, în orice caz epigonică și nesubstanțială.

*

Cele trei sensuri amintite pînă acum sînt cumulate într-o evidentă unitate în cazul unui clasicism deplin format, cum este cel francez. Momentul său istoric (sensul I) prezintă ilustrarea tipului clasic (sensul II) în opere artistice remarcabile (sensul III). Se poate spune că literatura română cunoaște de asemenea aceste accepții ale conceptului ; ea realizează însă mai puțin contopirea lor într-o solidaritate asemănătoare aceleia izbutite în chip exemplar de clasicismul francez.

Istoricii noștri literari sînt mai toți de acord în a considera perioada dintre 1780—1830 drept o unitate bine delimitată în dezvoltarea literaturii române. „În 1779 apare de sub teascurile tipografiei prima carte în care pătrunde ceva din crezul renașterii române din Transilvania. «Carte de rogacioni» a lui Samuel Micu, iar în 1829 încep să fie publicate primele traduceri românești dintr-un scriitor romantic, «Meditațiile» lui Lamartine în

[7] *Valori*, în vol. *Scrieri*, II, Editura Minerva, 1977, p. 561.
[8] În vol. *Principii de estetică*, ed. cit., p. 357, 362.
[9] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 340.

traducerea lui Heliade Rădulescu" [10]. Aparţin acestei perioade, dintre numele notabile, reprezentanţii Şcolii ardelene (Samuel Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior şi, cu o menţiune specială, Ion Budai-Deleanu), ca şi poeţii Ioan Barac şi Vasile Aaron pentru Transilvania, cei patru boieri poeţi din familia Văcăreştilor (Ienăchiţă, Alecu, Nicolae şi mai ales Iancu), împreună cu cei doi fraţi Goleşti, Iordache şi Dinicu, şi cu poetul Barbu Paris Mumuleanu pentru Ţara Românească, iar pentru Moldova Alexandru Beldiman, Costache Conachi, Nicolae Dimachi, Vasile Pogor, poeţi, şi pamfletarul Ionică Tăutu.

Mai puţin deplin este acordul cu privire la denumirea acestei perioade : clasicism, epoca clasică, preromantism, epoca „luminilor", perioada literaturii premoderne sînt titluri variate, ce indică dificultatea unei caracterizări lesnicioase. Ele dau seamă, în acelaşi timp, despre caracterul în bună parte eclectic, de fază de început, al acestei perioade, în care literatura română, solicitată din multe părţi de programe estetice diferite, încearcă să le reprezinte pe toate, căutîndu-şi un ton şi o atitudine ce vor deveni mai ferme şi mai unitare doar odată cu programul paşoptist. Un exemplu în acest sens, ales dintre numele marcante ale epocii, este cel al lui Iancu Văcărescu. Acesta experimentează „toate modurile lirice, elegia, oda, cantoneta, imnul, idila, epigrama, proverbul, epigraful, epitaful, impromptu-ul, [...] balade, epistole, sonete. Modelele sale sînt : Anacreon, Teocrit, Petrarca, Metastasio, Goethe, Bürger, Parny, Lebrun, Gentil-Bernard, toată mica poezie a secolului al XVIII-lea dezvoltată din Voltaire şi Delille, preromanticii şi chiar romanticii (Byron, Lamartine), opera sa păstrînd însă în esenţă formula clasică" [11].

O primă întîlnire pe terenul diversităţii de formule literare este acum cea dintre clasicism şi luminism, rezolvată din punct de vedere estetic în favoarea primului ; aceasta întrucît „iluminismul n-a avut o concepţie estetică proprie, principiile sale literare fiind preluate de la clasicism" [12]. Alte orientări, mai ales preromantice, îşi fac şi ele simţită prezenţa în atmosfera culturală şi literară a epocii ; însă nota dominantă rămîne cea clasică. „E vorba de un clasicism tendenţial, care nu exclude derogări în toate sensurile, spre preromantism şi romantism, spre realismul spontan, spre manierismul baroc ; îndeosebi din cauza inexistenţei unei vieţi literare, mijlocind confruntarea ideilor şi gruparea «scriitorilor» în jurul unor centre de «polarizare» (gazete, saloane, un comerţ organizat al cărţii etc.), el nu se organizează ca o grupare distinctă şi nu-şi formulează un program" ; însă „vom putea conveni că orientarea principală a literaturii din Muntenia şi Moldova, între 1780—1821, este precumpănitor clasicizantă" [13].

Sînt multe faptele de cultură din epocă ce vin să întărească această apreciere. Traducerile în limba română, care trădează implicit modelele urmate în creaţie, sînt din ce în ce mai numeroase şi, deşi, ca la orice început de drum, tendinţele şi valorile sînt amestecate, predomină numele cu autori-

[10] Dimitrie Popovici, *Literatura română în epoca luminilor*, în vol. *Studii literare*, I, Editura Dacia, 1972, p. 207.
[11] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, Editura pentru literatură, 1964, p. 36.
[12] *Ibidem*, p. 37.
[13] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, 1972, p. 78—79.

tate ale antichității și ale clasicismului francez [14]. Învățămîntul în țările române, mai întîi în limba greacă, apoi în franceză și română odată cu începerea activității de dascăli a lui Gheorghe Lazăr și Gheorghe Asachi, se face în spiritul și pe baza lucrărilor autorilor clasici. „După cunoașterea gramaticii se prevedea studierea pe îndelete a autorilor greci și latini, a noțiunilor de poetică și retorică pe texte din aceiași autori. [...] Învățămîntul, desfășurat după un atare program, oferea tinerilor, în ce privește literatura, cunoștințe aproape exclusive de literatură clasică — greacă și latină în primul rînd" [15]. În același fel, mișcarea teatrală începe la noi sub semnul clasicității. Primele texte jucate sînt *Hecuba* de Euripide, *Avarul* de Molière, *Britannicus* de Racine, *Alzira* de Voltaire, *Mirtil și Hloe* de Florian și Gessner, *Aulularia* de Plaut. Producțiile literare originale ale vremii stau de asemenea sub influența maeștrilor recunoscuți. Poezia erotică a Văcăreștilor și a lui Conachi, expresia cea mai coerentă a unei orientări literare în epocă, lasă să se recunoască modelul anacreontic. O operă de excepție a momentului prin amploarea și calitatea sa remarcabile, așa cum este *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, mărturisește în „epistolia închinătoare" drept înaintași pe Homer, Vergiliu, Tasso și alții. Dar, prin actualitatea formulei parodice adoptate, prin cumulul de idei luministe ale vremii și prin apelul la sursa folclorică ardelenească, epopeea lui Budai-Deleanu depășește în chip evident posibila rămînere în umbra modelelor, realizînd o sinteză originală. Așa cum remarca George Călinescu în *Istoria* sa, „seva populară trece gîlgîind prin acest trunchi clasic" [16].

Cu toate acestea, notele complete ale modelului clasic, așa cum se află ele înregistrate de tradiția constituită în plan european, nu pot fi în întregime regăsite în producția literară a epocii noastre de început. Lipsesc dintre ele cîteva trăsături fundamentale, în afara cărora conceptul de clasicism nu poate dobîndi sensul său plenar și autentic. Așa, creațiile literare ale momentului se ridică cu greu pînă la caracterul exemplar, valoros și peren, atribute esențiale ale operei clasice. Aflată la începuturile sale, literatura română actualizează în această epocă mai cu seamă două dintre sensurile menționate ale clasicismului: evident, cel istoric, prin numeroasele declarații și acte de supunere — vizibile la toate nivelurile vieții culturale — față de modelul clasic, acum descoperit; și, eventual, cel tipologic, manifestat în interiorul cîtorva vocații clasice ale unor personalități ale epocii, ca Budai-Deleanu, Asachi, Heliade. Dar „o literatură întreținînd cu antichitatea raporturi formale — într-o țară fără tradiții de «cultism» literar, dispunînd de un instrument lingvistic primitiv — nu putea elabora o noțiune organică de «frumos», asociind, ca orice clasicism autentic, plăcerea formelor cizelate cu reprezentarea plenitudinii umane" [17]. Legătura pe care un asemenea corp

[14] „Cu siguranță că aspectul cel mai izbitor al traducerilor dintre 1780—1821 îl constituie lipsa autorilor preromantici de primă mărime, în primul rînd a lui Rousseau, dar, alături de el, a lui Ossian, Young, Goethe cu *Werther*, Volney, Bernardin de Saint-Pierre" (Paul Cornea, *op. cit.*, p. 111).

[15] D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, 1971, p. 16, 17.

[16] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 85.

[17] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 82.

de idei teoretice ar fi realizat-o între faptele literare și culturale de mai mică sau mai mare importanță din epocă ar fi sporit în mod evident ideea propriei unități și ar fi putut subsuma aceste fapte unei intenții mai bine precizate, dîndu-le un sens și încurajînd, poate, transformarea cantității în calitate.

Semnificativă pentru dificultatea de a se constitui într-o mișcare unitară este și lipsa unui program estetic al acestui moment. „Clasicismul de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea nu dispune de o conștiință de sine. De aceea, hotarele lui sînt fluide, iar manifestările impure" [18]. Meritele acestui moment în desfășurareea istoriei noastre literare sînt de necontestat. Dar timpul capodoperelor nu putea fi cel al începuturilor.

Acest timp sosește cu adevărat, pentru întîia oară, odată cu epoca Junimii, etapă pregătită, fără îndoială, de cîteva personalități înaintemergătoare. (Ce altceva ar fi *spiritul critic*, pe care Ibrăileanu îl vedea debutînd în activitatea lui Mihail Kogălniceanu, traversînd pașoptismul și împlinindu-se cu adevărat în epoca junimistă, decît o evidentă notă clasicistă, care își caută, pentru afirmarea deplină, mediul adecvat ?) Clasicismul, înțeles acum ca *vîrstă estetică matură*, își justifică acest sens fundamental, beneficiind și de sprijinul unor structuri clasice, de felul echilibratului și teoreticului Titu Maiorescu sau a ironistului Caragiale. Prezența Junimii în atmosfera culturală a epocii colorează într-o tentă clasică manifestările asupra cărora ea își așază amprenta. Dar mai întîi de toate merită subliniată în acest context încercarea programatică de a conferi valorii estetice un mod și un cîmp specifice de realizare, așezînd-o în niște drepturi pînă atunci ignorate sau contestate.

Amestecînd între notele sale definitorii și elemente romantice și realiste, acest moment apare totuși mai autentic *clasic* decît cel precedent, căruia i s-ar potrivi, în mod paradoxal, prin inversarea ordinii timpului, mai curînd denumirea de *neoclasicism*, menită să sublinieze mai bine încercarea timidă de a reînvia, la începuturile unei literaturi ca a noastră, o formulă estetică de felul clasicismului, ce reprezintă, la originea ei, dovada unei depline maturități. Fără îndoială, nu avem de-a face cu un neoclasicism academizant, caracteristic epocilor de decadență literară, ci cu o nevoie substanțială, resimțită la început de drum, de a întemeia o ordine durabilă și echilibrată, care nu-și găsește, cum e firesc, decît după căutări și eșecuri forma adecvată. Lipsa de experiență a limbii și absența unei necesare tradiții literare amînă împlinirea acestui ideal cu cîteva decenii. Dar el se lasă deslușit, ca un filigran, în toată țesătura culturii și a literaturii moderne.

Aliind acest sens al *valorii* cu cel *tipologic*, o întreagă tradiție clasică va străbate literatura română. Poeți și prozatori ca Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Constantin Negruzzi, George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Ion Pillat, Alexandru Philippide, teoreticieni literari și critici ca Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu și mulți alții îndreptățesc, prin întreaga lor creație sau numai printr-o parte a ei, afirmarea acestei vocații clasice a culturii române. Pașoptistul Vasile Alecsandri, de exemplu, autorul romanticelor *Doine și lăcrimioare*, e revendicat, pentru *Pastelurile*

[18] *Ibidem*, p. 83.

sale, de către un poet tradiționalist ca Ion Pillat, care vede în el un înaintaș pe calea ce duce către constituirea unei spiritualități clasice românești: „Dintre toți poeții români, cu siguranță Vasile Alecsandri e acela care se apropie mai mult în opera sa (mă gîndesc mai ales la *Pasteluri*) de idealul de artă greco-latin, de canonul poetic clasic" [19]. Chiar Eminescu, marele romantic, afirmă Tudor Vianu, „după faza titanică a începuturilor [...] a evoluat către măsura și cumpătarea clasică, regăsind astfel condiția generală a întregii literaturi românești" [20]. Exploatînd puterea de generalitate a acestui sens, același Tudor Vianu conchide asupra „caracterelor specifice ale literaturii române", așezîndu-le sub semnul integrator al unui *clasicism realist*: „Toți scriitorii noștri de seamă au fost temperamente echilibrate și, în închipuirea lor, imaginea lumii s-a reconstituit cu măsură și bunsimț. Un clasicism realist, înclinat spre ironie și umor, prin care se corectează diformitățile și sînt răzbunate avaniile realității, sînt însușirile cele mai generale ale literaturii române și poate caracterele ei cele mai romanice" [21].

Clasicismul românesc își definește, așadar, existența, întemeind-o în primul rînd pe o permanență a tipului clasic, păstrat în adîncimea spiritului creator românesc, de unde, asemenea unei veritabile matrice stilistice, generează în planul creației artistice personalitățile și operele sale reprezentative. Caracterizate prin aspirația către esență, valoare și durabilitate, acestea constituie semnele definitorii ale oricărei culturi ajunse la vîrsta maturității, capabilă de a produce și integra noutatea valoroasă, respectuoasă în același timp față de o tradiție care i-a păstrat de-a lungul timpului caracterele fundamentale și care, văzută din perspectiva mai largă a dezvoltării întregii istorii literare, poate primi pe drept cuvînt atributul de clasică.

[19] *Sufletul clasic în poezia română*, în vol. *Tradiție și literatură*, Editura Casa școalelor, 1943, p. 99.

[20] *Originalitatea contribuției culturale a românilor*, în *Opere*, III, Editura Minerva, 1973, p. 600.

[21] *Ibidem*, p. 466.

Opinii românești despre conceptul modern de poezie

AL. SĂNDULESCU

Se știe că în lunga ei istorie arta a avut două moduri fundamentale de reprezentare : unul mimetic, teoretizat încă de Aristotel și predominant pînă în momentul revoluției romantice, și unul imaginativ, apelînd sistematic la simbol și sugestie și cultivînd un stil concentrat, esențializat, antiretoric. Acest mod se impune cam din ultimul pătrar al veacului trecut ca o expresie a modernității, el realizîndu-se plenar în primul rînd prin poeții simboliști. Teoretizările sînt ceva mai vechi, și a-i aminti pe Edgar Poe și Baudelaire n-am face decît să repetăm lucruri unanim cunoscute.

Am dori să urmărim apariția și evoluția conceptului în literatura română, firește într-o schiță care, ca orice schiță, nu poate cuprinde totul, și să fixăm opiniile mai importante ce s-au rostit la noi concomitent și uneori chiar înaintea celor din alte literaturi europene.

Este interesant de constatat că primele idei despre poezia modernă le exprimă partizani ai esteticii clasice, ca Titu Maiorescu, și ai celei romantice, ca B. P. Hasdeu. Autorul monumentalului *Magnum Etymologicum*... vorbește (în 1863) despre sugestia poetică și „tabloul nefinit", care potențează valoarea artistică, tocmai pentru că renunță la excesul de claritate și precizie al prozei. Cît îl privește pe mentorul Junimii, el distinge, ne amintim, între frumos și adevăr, între imaginile sensibile și logică, intuiește, deopotrivă, rolul de seamă al concentrării și al sugestiei, aceasta însemnînd „a nu spune totul" și făcînd posibilă explozia în lanț ce se produce în conștiința cititorului. „Nu numai ceea ce spune poezia — scrie Maiorescu — ne ocupă conștiința, ci ea se află în atîtea raporturi cu alte cercuri de gîndiri ale noastre, încît și acestea sînt produse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică. Farmecul acestui fel de poezii nu este atît în ce spun, cît în ceea ce reține și ce lasă în liberul joc al fantaziei lectorului" [1]. A citi dincolo de litera textului, a descoperi de fiecare dată alte și alte relații este, să recunoaștem, o înțelegere modernă a operei de artă.

Parte din ideile lui Titu Maiorescu le regăsim la Al. Macedonski, primul teoretician român al simbolismului. Tot așa de categoric se arată conducătorul *Literatorului* și în observația că domeniul poeziei nu se confundă cu acela al cugetării, că el aparține imaginației, și în distincția dintre poezie și știință, politică, istorie, gazetărie (ca abstracțiuni), zicînd că „a fi poet este a simți".

[1] Titu Maiorescu, *Poezia română la 1867*, II, *Condițiunea ideală a poeziei*, în *Critice*, I, Editura Librăriei Socec, p. 47.

Opoziția față de proză dobîndește la el o dezvoltare deosebită, ținînd definirea mai exactă a specificului poetic, a esenței liricului. Macedonski consideră, prefigurîndu-l pe Mallarmé, că poezia are o logică aparte : „Logica după care se conduce poezia joacă într-adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicați poeziei logica după care se conduce proza : poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie. Prin acest fapt însuși, ați omorît-o, și din momentul ce într-o critică nu se face o asemenea deosebire, poezia cea mai logică ca poezie devine cea mai nelogică din punctul de vedere al prozei" [2]. Cu alte cuvinte, poezia nu trebuie judecată cu etalonul general și nici tradusă în limba de fiecare zi, aceasta echivalînd cu o desființare. Ea are un *statut* al ei și numai raportată la ea se poate face aprecierea. Mergînd mai departe ca Maiorescu, Macedonski distinge între logica poeziei și logica prozei, văzute într-un antagonism ireductibil, tradus în formule nu o dată paradoxale, dacă nu de-a dreptul șocante : „Logica poeziei este nelogică în mod sublim", „căci în poezie se numește logic tot ce este frumos", în fine „logica poeziei este absurdul". De fapt, sînt niște simple silogisme, care pornesc de la aceeași premisă, și anume că „logica poeziei este nelogică față de proză", mai clar că „discursul poetic" are legile lui, inaplicabile „discursului prozaic", unde ele pot să apară absurde. Macedonski apelează la un joc de cuvinte, oarecum derutant pentru unii, dar care exprimă ideea inconfundabilității domeniilor, devenită azi un bun comun. O teoretizase și Maiorescu, dar redactorul *Literatorului* o duce mai departe, într-un spirit anticlasic ce nu îl caracterizează pe adversarul său de la Junimea. Combaterea confuziei cu proza înseamnă de fapt o pledoarie pentru ceea ce se va numi interiorizare, magie a cuvîntului : „Critica, prin urmare, nu trebuie să strivească între tîmplele strîmte ale logicii, după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei. În același timp, am voit să stabilim și pentru poeți că poezia este în ceartă perpetuă cu logica prozei și că poetul trebuie să se ferească întocmai ca de foc de a merge de acord cu ea. Poetul care nu-și deosebește logica sa de aceea a prozei poate deveni un Molière, ale cărui versuri sînt, însuși pentru acest cuvînt, curată proză rimată — poate deveni un Voltaire chiar, — care cade ca poet tocmai pentru același motiv, — dar nu va deveni niciodată descatenatul Shakespeare, furtunosul Byron, divinul Dante sau incomparabilul Musset" [3]. Viziunea aceasta aparține romantismului, ale cărui libertăți estetice îl animă și pe Macedonski. De aceea, pentru el „poezia zboară, aleargă, fuge despletită, aci în nori, aci pe pămînt, și puțin îi pasă ei de compasatele regule ce constituiesc regula prozei". Ca la Heliade și Bolliac, regăsim încă viu (la 1880 !) spiritul manifestelor hugoliene : „Surîs și lacrămi, rîs și disperare, batjocură și blîndețe, luptă între bine și rău, cerul plin de stele și stradele pline de noroi"... „Rîsul să fie lîngă plîns", ura lîngă amor. De la sublim la trivial — iată ce înțelegea el printr-o poemă [4]. Romantismul lui Macedonski este însă într-un stadiu cînd el devine *altceva*, prefigurînd o „poezie a viitorului, care nu va fi decît muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii". Fără să insiste, redactorul *Literatorului* nu-

[2] Al. Macedonski, *Despre logica poeziei*, în *Opere*, IV, *Articole literare și filozofice*, Ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, p. 77—78.
[3] Al. Macedonski, *op. cit.*, p. 83.
[4] Al. Macedonski, *Despre poemă*, *op. cit.*, p. 89—90, 91.

meşte simbolismul, noţiune destul de confuză pentru el, căruia îi alătura *wagnerismul* şi *instrumentalismul*. Alţii vor aduce contribuţii substanţiale în această direcţie. În întîmpinarea lor, Macedonski pregătise terenul, un teren în exclusivitate al poeziei, în care funcţionează o altă „logică" şi se vorbeşte o altă „limbă" decît cele comune. Poetul cerea o delimitare mai netă a teritoriilor liricii şi o fertilizare a lor prin înnoirea limbajului poetic. Atacat era acelaşi clasicism osificat în prescripţii anacronice.

Un teoretician mai avizat al „poeziei noi", al simbolismului, şi, în acelaşi timp, un continuator al ofensivei anticlasice macedonskiene este Ştefan Petică. El constată că momentul 1880—1900 se caracterizează prin „transformarea liricii", prin apariţia unui nou concept de poezie, diferit şi de al clasicilor, şi de cel romantic. Petică încearcă la noi o primă definiţie mai precisă a simbolismului: „Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simboliştilor e izolarea senzaţiilor şi darea lor printr-un echivalent de imagine. Pe cînd la clasici modul cum e dată senzaţia e adecvat cu senzaţia, pe cînd la romantici senzaţia e hiperbolizată, la simbolişti ea e dată printr-un echivalent care e determinat şi el prin modul de a se impresiona al artistului. De aici, impresionismul ca procedeu tehnic, aşa de celebru în pictură" [5]. Tînărul şi atît de informatul poet stabileşte relaţiile poeziei simboliste nu numai cu pictura impresionistă, ci şi cu prerafaelitismul englez, precum şi cu muzica wagneriană, apropieri ce se vor face mereu de aici înainte. Ca să explice mai exact în ce constă noutatea curentului, el examinează modul cum fusese înţeleasă lirica în trecut. Astfel, în vremea clasicismului a dominat confuzia domeniilor (nu spusese Voltaire: „o poezie nu e bună decît atunci cînd poate fi transformată într-o proză clasică" ?). De aceea, toate producţiunile literare de atunci, continuă autorul, „erau simple, naive, graţioase, dar lipsite de acea adîncă pătrundere sufletească care dă atîta putere liricii moderne". Împotriva simplificării clasice s-a ridicat revoluţia romantică, reprezentată la noi, după Şt. Petică, de Eminescu şi Macedonski: „Sufletul omenesc fu cercetat pînă în cele mai misterioase adîncimi şi lira vibră de cîntece turburătoare şi pasionate care nici nu se bănuiau pînă atunci. În locul *Steluţei*, aşa de senină şi de simplă, avurăm *Mortua est*, poemă întunecată, zguduitoare, amară, dar făcută anume pentru sufletele noastre zbuciumate. În loc de *Concertul în luncă*, aşa de frumos în simplicitatea lui cîmpenească, avurăm strigătele de revoltă concentrată din *Noapte de mai...*" [6]. Şt. Petică constată că poezia nouă tinde spre încifrare, spre exprimarea cu sensuri acoperite, spre un limbaj complicat şi spre o topică dificilă. Fina schimbare de tonuri a picturii impresioniste n-ar fi putut fi realizată prin intermediul desenului perfect conturat al academiştilor. Neclarităţile, vagul, imprecizia indicau o schimbare a însăşi sensibilităţii umane: „În locul frazelor clare, simple, cu construcţie simetrică, veniră frazele clarobscure, complicate, cu construcţie savantă. Subiectul şi predicatul nu mai urmau bunele şi paşnicele reguli ale gramaticii elementare" [7]. Ideea va reveni peste cîţiva ani la Tudor Arghezi, dar despre conceptul simbolist de poezie gloseză mai

[5] Ştefan Petică, *Poezia nouă*, în *Opere*, ediţie îngrijită de N. Davidescu, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938, p. 370.
[6] Idem, *Transformarea liricei*, ed. cit., p. 393—394.
[7] *Ibidem*, p. 395.

pe larg Ovid Densusianu, teoreticianul „en titre" de la noi al noului curent, care, așa cum s-a observat [8], nu are încă o înțelegere clară a ceea ce s-a numit simbolismul (și modernismul, în general), dar care îi fixează anumite trăsături, inspirîndu-se mai ales din poezia și exegeza critică franceză. După Densusianu, simbolismul, deși a pornit ca o reacțiune împotriva școlii parnasiene, apare ca o continuare a acesteia, avînd comun cu ea „cultul artei superioare, disprețul pentru inspirațiunea ușoară și sentimentalismul frivol" [9]. Mai mult, prin viziunea largă asupra lumii și prin interesul manifestat față de viața contemporană, noul curent poetic s-ar asemăna și cu naturalismul. Invocînd pe așa-zișii precursori simboliști (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adam), criticul român este primul care își familiarizează mai sistematic cititorii cu teoria „corespondențelor", cu estetismul, cu libertatea artistică, cu lupta împotriva prejudecăților și rutinei, împotriva sensurilor excesiv de precise, în fine cu sugestia și aluzia, care se știe ce importanță dobîndesc acum. E citat, bineînțeles, Mallarmé, cu celebra lui definiție : „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve". Făcînd și el apropieri cu muzica wagneriană, căreia îi adaugă pe aceea a lui César Franck, Claude Debussy, Vincent d'Indy și impresionismul din pictură, Densusianu insistă asupra analogiilor existente între stările sufletești și stările naturii, adică asupra „corespondențelor", care ar constitui după el punctul de pornire însuși al concepției simboliste. Apelul masiv la sugestie nu-l poate realiza decît o sensibilitate modernă, pe care o teoretizează de asemenea. Deși descoperirea de către om a unei „a doua realități" indică un sens metafizic, antipozitivist, cum a și fost în realitate, criticul își dezvoltă ideile într-o direcție care îl îndepărtează de simbolism. Așa, caracterul intelectual, concepția energetistă, optimismul, dinamismul, glorificarea lui „homo technicus", celebrarea muncii și a peisajului urban și industrial amintesc mai degrabă futurismul, constructivismul și alte formule poetice care vor alcătui ceea ce numim azi, cu un termen general, modernism. Lipsa de claritate, eclectismul concepției lui Ovid Densusianu nu l-au împiedicat să observe înnoirile ce aveau loc pe tărîmul liricii europene și mutațiile conceptului de poezie însuși. Sugestia, analogiile, „corespondențele", vagul, discreția (ca atitudine antisentimentală și antiretorică), lărgirea orizontului tematic prin includerea orașului, muzicalitatea, schimbarea tehnicii versificației, idei pentru care a pledat necontenit în paginile revistei *Viața nouă*, ne aduc într-un punct avansat al discuțiilor. Polemica purtată cu *Sămănătorul* și *Viața românească* îi va da cîștig de cauză lui Ovid Densusianu, teoretician „sui-generis" al poeziei noi, contradictoriu prin cultivarea în paginile propriei reviste a unor formule preponderent neoclasice, dar cu o sensibilitate receptivă la simbolismul francez, ale cărui inovații le popularizează la noi mai mult ca oricare altul în jurul anului 1900, și chiar la ideile cu ample și persistente ecouri în lirica modernă ale lui E. Poe din *Principiul poetic*

[8] Cf. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., 1966 ; Dumitru Micu, *Inceput de secol. 1900—1916. Curente și scriitori*, Editura Minerva, 1970.

[9] Cf. Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie*, în vol. *Conferențele „Vieții noi"*, 1910, seria I.

și *Filozofia compoziției*, pe care le face cunoscute prin articolele unuia dintre colaboratorii săi[10].

Mai aproape de miezul fierbinte ale poeziei se afla totuși un poet, pe atunci foarte tînăr, care debutase la revistele lui Macedonski, nu fără a ține seama de crezul estetic al acestuia. Era Tudor Arghezi. Articolul său manifest *Vers și poezie*, publicat în revista *Linia dreaptă* din 1904, punea cu o fermitate și o pregnanță neîntîlnite pînă la el (în exegeza românească) problemele fundamentale ale poeziei simboliste (putem citi moderniste). Unele idei preexistaseră de la Heliade pînă la Macedonski. Tînărul deosebește între poezie și versificație și remarcă importanța sugestiei, a colaborării cititorului cu poetul, despre care vorbise, ne amintim, și Maiorescu. Puterea sugestiei poetice este însă pentru Arghezi cu mult mai mare: „Pare că rolul de impulsiune al poeziei corsetate este ca să stîrnească amintirile; printr-un cuvînt așezat unde se cuvine, să-ți atace sensațiile somnolente; să simți, paralel cu ceea ce citești, și ceva diferit decît evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile; o idee să nască sute altele". Autorul *Agatelor negre* se pronunță, ca și înaintașii lui, împotriva declamației, împotriva jurnalismului, pentru individualitatea și unicitatea poeziei, dar mergînd mai adînc, pînă la captarea acelor stări de incantație interioară, a reacțiilor psihologice subtile, într-o complicație imprevizibilă ce impune discreție, tăcere și meditație: „Ceea ce poate face versul niciodată nu va putea proza; din teatru, bine face că pleacă; nu i se potrivește declamația, ci vrea să fie citit pe tăcute, așa cum se răstoarnă în individ stări peste stări — fine, periculoase ca tăișul — pe dîmbul sufletului măcinat de alunecarea singuratică a boabelor de nisip prevestitoare". Concizia fusese un deziderat și al esteticii clasice. Arghezi însă denunță nu numai descrierea lăbărțată, ci și *anecdota*, idee ce aparține exclusiv esteticii moderne. De aici încolo, o poezie este, cum spune Paul Valéry, ca și muzica, ceea ce nu se poate rezuma, ea închide un simbol, un cifru care trebuie dezlegat. Teoriile lui Maiorescu din *O cercetare critică...* și ale lui Macedonski din articolul *Despre logica poeziei* erau aplicate la obiect și duse la ultimele consecințe, pe care cei ce le puseseră în circulație nu le prevăzuseră totdeauna. Arghezi separă și mai mult poezia de celelalte domenii ale conștiinței, accentuîndu-i opoziția față cu proza, specificitatea comunicării, necesitatea unei sensibilități spre a fi „înțeleasă".

Pledoariile pentru poezia nouă se înmulțesc în deceniul ce premerge primului război mondial. Alături de unele tardive publicații macedonskiene, de revista lui Ovid Densusianu și de manifestul arghezian din *Linia dreaptă*, apar o serie de reviste simboliste (*Revista celorlalți*, *Versuri*, *Versuri și proză*, *Fronda*, *Grădina Hesperidelor*, *Farul*, *Insula*, *Simbolul*, *Absolutio*), toate efemere, însă foarte active în combaterea modului clasic, tradițional, de a vedea poezia. D. Anghel, I. Minulescu, I. Pillat agită aceleași idei de înnoire, de „libertate și individualitate în artă", de „părăsire a formulelor învățate de la cei mai bătrîni", de „a exprima inexprimabilul", de „a da formă lucrurilor informe". Simbolismul pune în discuție însăși condiția poeziei, cu el începînd reacțiunea antimimetică, de diferențiere a lirismului, care de aici înainte, pe linia lui modernă, va evolua spre o maximă esențializare.

[10] Cf. N. Andrițoiu, *Edgar Poe*, în vol. *Conferențele „Vieții noi"*, 1910, vol. I.

Născîndu-se un nou concept, ia naștere un nou limbaj poetic și, implicit, o sensibilitate mai rafinată, mai specializată. Simbolismul a făcut ca poezia să nu mai fie nici discurs, nici confesiune, nici narațiune în versuri, aptă de a fi tradusă în limba de fiecare zi a prozei. Poezia devine într-o mai mare măsură imagine, sugestie, aluzie, muzică, fără a mai avea ambiția de a fi imitarea naturii. Ea își creează un limbaj autonom, care nu vrea să mai „povestească" și nici să mai „descrie". Ca toate artele moderne, ea preferă linia verticală, atingerea straturilor profunde ale conștiinței omenești, folosind mijloace insolite. Poezia caută, mai mult ca oricînd, fața nevăzută a lucrurilor.

Lucrarea desfășurată din ce în ce mai amplu în cele două-trei decenii de la răspîntia secolelor de poeți ca Al. Macedonski, Ștefan Petică și Tudor Arghezi și de critici ca Ov. Densusianu va genera, imediat după război, o explozie lirică fără precedent. Lucian Blaga, Ion Barbu și răzvrătitul Tudor Arghezi nu ar fi de înțeles dacă nu am cunoaște însuși mersul poeziei și disputele literare din epoca circumscrisă, în mare, între 1880—1916. Odată cu venirea păcii, dezbaterile vor fi preluate de o nouă echipă, în fruntea căreia îl vom găsi pe Eugen Lovinescu, și ele vor depăși cu mult conceptul de simbolism. Discuția va fi despre „poezia nouă", sau, cum i s-a mai spus, modernistă. Dar începuturile ei se aflau în paginile *Literatorului* și ale *Vieții noi*, în manifestul de la *Linia dreaptă* și în altele mai puțin răsunătoare, unde identificăm fermenții cei mai puternici care au determinat marile înnoiri ale poeziei românești din secolul nostru.

Motivul casei în lirica lui Octavian Goga

MONICA LAZĂR

În *Structurile antropologice ale imaginarului* (București, 1977), Gilbert Durand înregistrează *casa* printre „simbolurile intimității" (*Regimul nocturn al imaginii*), deslușindu-i astfel atributele : «Casa constituie, între microcosmosul trupesc și cosmos, un microcosmos secundar, un termen de legătură, a cărui configurație iconografică e tocmai de aceea foarte importantă în diagnosticul psihologic și psihosocial. Se poate afirma : *„Spune-mi cum e casa pe care ți-o închipui, ca să-ți spun cine ești"* — deci : *„Casa e un dublu, o supradeterminare a celui care locuiește în ea"*» (s.n.).

Cercetînd motivul casei din unghiul acestor explicații, sperăm că vom ajunge să mai adăugăm un exemplu, specific pentru simțirea și poezia noastră națională, celor comentate de G. Durand : lirica lui Octavian Goga.

Casa (și corelativele ei) nu constituie în poezia lui Goga pur și simplu un „simbol", ci, de-a dreptul, un motiv literar central, cu funcție axiologic-artistică certă. Poet de mare discreție, aproape deloc „subiectiv" în sensul în care au fost, bunăoară, Eminescu, Blaga sau Bacovia, Goga preferă să vorbească, foarte des, foarte insistent, în felurite registre, despre *casa lui*. Citind, deci, cît se va putea de minuțios „cum și-a închipuit el (în versuri) casa", căutăm să răspundem, la rîndu-ne, la întrebarea cine este Octavian Goga.

Statisticile sînt relativ inoperante estetic, totuși trebuie să menționăm, pentru început, că motivul casei apare cu impresionantă frecvență în volumul *Poezii* (1905 — 32 de poezii) și apoi, în ordine vizibil descrescîndă, în volumele : *Ne cheamă pămîntul* (1909 — 22 de poezii), *Din umbra zidurilor* (1913 — 19 poezii), *Cîntece fără țară* (1916 — 9 poezii), în fine în cel publicat postum : *Din larg* (1939 — 8 poezii). Prin relaționările care se pot face între aceste date statistice și titlurile volumelor s-ar putea configura o interesantă descendență a funcției artistice cu care este învestit motivul — argument suplimentar, poate, pentru aprecierile pe care critica literară le-a formulat, pînă acum, asupra valorii de ansamblu a liricii lui Goga.

Motivul poetic pe care îl vom pune în relief nu se reduce, firește, în poeziile lui Goga numai la prezența (eventual absența) acestui unic semnificant, *casa*, deși, gramatical și stilistic vorbind, el este „arhetipul simbolizant" al motivului respectiv. Dar *casă* are și un dublet diminutivat : *căsuță*, iar de aici pornește seria sinonimică pe care o reconstituim astfel : *bordei — bordeiaș, cuib, cetate — cetățuie, lăcaș, adăpost* ; apare și *peșteră* cu „sinonimul" său *ruină*, figurînd (într-o viziune pe care a an-

ticipat-o, de exemplu, M. Eminescu în poemul *Memento mori*, necunoscut de Goga) circularitatea motivului : *peșteră* = locuință preistorică — *casă* = locuință „istorică" — *ruină* = „locuință" degradată prin vicisitudinile timpului istoric (dar putînd fi *pivniță*, deci *adăpost*, apoi materialul recuperabil devenind alte *lăcașuri* etc.).

Toate aceste sinonime funcționează în cîmpuri semantice de contur și întindere diferită, prin dublarea lor cu seriile sinecdotice : *prag, pereți — ziduri, streașine, șindrile, ușă, țîțînă, tindă, fereastră — geam, vatră — cărbuni — cenușă, grindă* (*meșter-grindă*), *pat, țol, masă, icoană, ceaslov* (figurînd, *pars pro toto*, clădirea + interiorul ei), precum și *curte — ogradă, poartă, stîlp, podmol, șură, cumpăna fîntînii* (și în conformitate cu un anumit specific zonal românesc), *nuci, frăgari, busuioc* (figurînd, în același mod, *gospodăria rurală*). Apar, în fine, sprijinind substantivul : adverbul *acasă*, locuțiunile *a avea* (sau) *a nu avea* (*ceva*) *la casă*, structurile *de lîngă voi, la noi* etc. *Casă* se constituie, astfel, într-un motiv literar dens și complex, de puternică incandescență lirică.

Toți acești semnificanți (de felurite facturi, compartimente, categorii și structuri ale limbii române) funcționează, concret și eficient, în contexte foarte diferite, de la poezia patriotică și socială la poezia descriptivă, de la poezia erotică la cea de meditație. Prin luarea în considerare a acestei funcționalități și prin descifrarea ei riguroasă, se anunță și o eventuală posibilitate de a reevalua factura globală a poeziei lui Goga în peisajul liricii noastre moderne. Căci Goga se dovedește a fi creatorul unei opere, surprinzătoare la lectură, de vibrantă și sensibilă intimitate : el este mereu, fizic sau în amintire, *acasă* ; își „caută" sau chiar își „vede" pretutindeni *casa* ; descrie amănunțit *lumea satului*, care rămîne de-a pururi, pentru insul proaspăt urbanizat, *„la noi"*, orașul fiind acela în care *„m-ați dus de lîngă voi"*, pe cînd eu aș fi dorit, de fapt, *„să-mi fie casa-n rînd cu toți"*, să fiu *„fecior la plug, la coasă"*, căci numai așa *„m-ar cinsti azi satul"* ; dar *„satul"* a ajuns *„pe nesimțite"* să-mi spună *„dumneata"*, nemairecunoscîndu-mă ; cu toate acestea, eu simt *„chemarea pămîntului"* natal obijduit, aici, unde rătăcesc *„în umbra zidurilor"* și mi-e tot mai teamă că am să rămîn singur, *„în larg"*, deoarece noi sîntem *„fără țară"* etc.

Argumentele demonstrației din această comunicare sînt extrase deocamdată numai din volumul *Poezii* (1905) ; reamintim că poetul ar fi dorit să-și intituleze acest volum de debut *Acasă*, dar n-a făcut-o, în ultima clipă, din modestie, după cum citim în cunoscutele sale mărturisiri autobiografice.

În volumul menționat (care avea să se bucure de elogiul lui T. Maiorescu cu prilejul propunerii sale la Premiul Academiei Române), cristalizarea primară a motivului de care ne ocupăm apare în două texte complementare : *Casa noastră* și *Pace*. E semnificativ faptul că întîlnim, deschizînd cartea, mai întîi *o casă pustiită* și doar spre finalul ei *o casă-cămin* (indiferent de ordinea reală în care au fost scrise și publicate anterior aceste două poezii).

Casa noastră impune încă din titlu „cheia sintagmatică" în care trebuie asimilate semnificațiile simbolului de bază, așa precum în cuprinsul ei se află seriile aproape complete ale tuturor semnificanților sinecdotici pe

care i-am enumerat. Textul reprezintă, prin urmare, *modelul structural desăvîrșit al motivului:* „Cucuta crește prin ogradă / Și pălămida-i leagă snopii ; De pe pereții-ngălbeniți / Se dezlipește-n pături varul / Iar pragului îmbătrînit / Începe-a-i putrezi stejarul. / Și dacă razele de soare / Printre șindrile facu-și cale / Văd sporul pînzei de păianjen / Și-nfiorate mor de jale". Mai sînt invocate : „vreascurile stinse-a vetrii, cenușa aspră care tremură, cărbunii înfiorați", precum și „răvașul turmelor de oi înfipt în meșter-grindă". În acest decor dezolant se mai joacă o dată, în surdină și prin focalizarea fierbinte a amintirii, scena plecării la școală (= desprindere simbolică de condiția existențială de origine), cu personaje care acum nu mai sînt, dar care reînvie printr-o extraordinară forță de evocare auditivă și vizuală : de la „glasul stăruitor de slugă" pînă la „mama care apare-n colțul șurii", punînd merinde de drum feciorașului, și pînă la figura „tatălui", care domină „pragul vremilor demult". Adînc în inimă răsună, ca un memento, ecoul fidel al cuvintelor de-atunci : „Zi Tatăl nostru sara, dragă, / Și să te porți la-nvățătură". Revenind numai pînă în pragul „îmbătrînit" al casei părintești — după peregrinări prin „orașele-necate-n fumuri" care „i-au sorbit toate lacrimile" de copil — și devenit „cuminte" prin vremea care a trecut, poetul e însoțit de un vecin bătrîn, căruia îi adresează, sobru, aceste două întrebări ; la început : „Ce s-a ales de casa asta, vecine Niculai al popii", iar la sfîrșit : „De ce-ți ștergi ochii cu cămașa, ori plîngi, vecine Niculaie ?" Formulată mai întîi în acest registru intens elegiac (perfect disciplinat formal), în sufletul lui Goga se va prelungi mai ales prima întrebare, sunînd tot mai introspectiv, mai insistent și mai dureros, astfel : „Ce s-a ales de tine, cel care ai fost dus din casa voastră ?!"... Fiindcă este evident că nu casa părintelui Iosif Goga din Rășinari stătea, în 1905, „sub sporul pînzei de păianjen" (pentru că ea există încă, mărturie curată și întreagă, și în 1981 !), ci inima poetului era pe cale de a fi cuprinsă de acea „pînză" insidioasă a înstrăinării, avînd apoi dese momente în care i se va fi părut că „moare de jale". La această revenire, despre care ne vorbește în *Casa noastră*, cu excepția vecinului Niculaie, nimeni nu mai recunoaște în tînărul „domnișor" pe Tavi-de-altădată, și oamenii îi spun cu respect, dar și cu rezervă : *dumneata*. În tînărul care a revenit, cale bătută cu amintirea, de la Budapesta, se trezește însă cu o puternică tresărire copilul zburdalnic și lipsit de griji, iar studentul-poet sărută cu buze cucernice „pereții străbuni pe varul lor scobit de ploaie", șoptind apoi : „De ce-ți ștergi ochii cu cămașa, ori plîngi, vecine ?...".

În vremea de aur a copilăriei, casa era doar o *căsuță*, cea evocată mai tîrziu cu gingașă nostalgie în *Pace :* Căsuța noastră străjuită de atîta împăcare ; lîngă pat zîmbind stă mama, adormindu-și copilașii ; un moșneag povestește pe fața vetrii, „dumirindu-și" trei cumetri ; se-aud șopote-n ogradă și scîrțîitul de zăpadă ; e tăcere mută-n casă, cînd geamul ușii de la tindă e atins de o rază și se-nfiripă o colindă ; două fețe bucălaie se ridică, voios surprinse, de sub țol ; blînd zîmbește din icoană cuviosul Niculaie. Împăcare în casă = împăcare în suflet. Aceasta a însemnat pentru Goga (și înseamnă pentru noi toți, oriunde și oricînd) fericirea deplină, adevărată.

Dar „zile mai bune" îi cheamă în amintire și „O casă-n deal cu străsine plecate / Unde-ascultau de sfaturile tale / Atîta rîs și-atîta sănătate"

(*Dascălul*), fiindcă pentru copilul care creşte şi şcoala e „casa lui", dîndu-i învăţătură. Dar cînd, după multă altă învăţătură, Goga devine pe deplin orăşean intelectual, el priveşte cu nostalgie în urmă, la o altă fericire definitiv ratată : „Mi-ar fi azi casa-n rînd cu toţi, / Cum m-ar cinsti azi satul !" (*Bătrîni*). Denotînd aici motivul, aflăm : satul (colectivitatea socială românească primordială) nu preţuieşte cu adevărat decît pe acela care şi-a întemeiat un trai durabil în sat, conform tradiţiilor şi valorilor lui. „El vede satul dinăuntru în afară, central, în felul ţăranilor, pentru care satul e într-adevăr centrul lumii", avea să scrie în 1938 I. Chinezu despre Pavel Dan. Această apreciere se poate aplica, retrospectiv, şi poeziei lui Goga, din motive pe care nu mai este necesar să le dezvoltăm.

Se pot stabili şi alte raporturi ale acestui motiv : în dialog cu codrul (*Reîntors*) ca odinioară Eminescu (*Revedere*), Goga nu meditează sceptic asupra vremelniciei celor omeneşti în comparaţie cu eternitatea indiferentă a naturii, ci întreabă mult mai confidenţial : „Părinte-al meu din vremi demult / Era şi-o casă la răscruci, / Era a noastră... Nu ştiu, tu / Aminte dacă-ţi mai aduci ?... / Că matca Oltului bătea / La colţul casei într-un soc / Şi-n Olt se oglindeau din geam / Trei rădăcini de busuioc". Aici *casă* (cu toate determinantele textuale) a devenit, integral şi autentic, motiv poetic, fiind „abstractizat" din contingentul de localizare autobiografică. De acum înainte *casă* reprezintă *un semnal liric* tipic. Spre această casă (pe care-o închipuie cu sufletul) îl cheamă „dorul" atunci cînd, întemeindu-şi şi el o familie, poetul visează, totuşi, răscolitor : „Vezi luna-n cingătoare / Aprinsei bolţi albastre / Argintul ei tiveşte / Şi pragul casei noastre [...] Aievea simt în suflet / Cum jalea lui m-apasă / Aş vrea să fiu acuma / În sat, la noi acasă" (*Departe*). Sintagma stilistic-funcţională „casa noastră" s-a demonetizat acum brusc, fiindcă dorul îl face pe unul dintre cei doi parteneri ai cuplului familial să locuiască, în închipuire, tot „în sat, la el acasă". Sub forma adverbială *acasă*, motivul a apărut, de fapt, înainte, în *Bătrîni* : „De ce m-aţi dus de lîngă voi, / De ce m-aţi dus de-acasă / Să fi rămas fecior la plug, / Să fi rămas la coasă". Ne-ar trebui un spaţiu apreciabil pentru a analiza versurile şi a formula ultimele concluzii asupra valorii funcţionale lirice a acestei ipostaze a motivului, prin raportare (contextuală) cu documentele biografiei reale a poetului.

„O *casă*" — substantiv cu articol nehotărît — apare ca semnal liric în *Pribeag* : „Se înalţă-n şea voinicul / Vede-o casă-ntre poiene / Şi cu mîneca cămăşii / Zvînt-o lacrimă din gene", în care constatăm şi recurenţa, în alt context, a gestului vecinului Niculaie. Se poate observa, aşadar, cum numeroase poezii ale volumului die 1905 au „ieşit" din poezia *Casa noastră*, aşa cum o frază celebră spune că toată proza clasică rusă „a ieşit" de sub „pulpanele" *Mantalei* lui N. Gogol. Încît încheiem aici exemplele de acest fel.

O altă sferă semantică este configurată prin acelaşi motiv literar în *Plugarii* : „Din casa voastră unde-n umbră / Plîng doinele şi rîde hora / Va străluci odată vremii / Norocul nostru-al tuturora". Aici denotaţia lui *casă* este clasă socială oprimată, iar tonalitatea lirică s-a modelat corespunzător, calificînd acum pe poetul răzvrătit al celor mulţi şi obidiţi. Alt exemplu ne instruieşte în continuare asupra polisemiei motivului literar cer-

cetat : „La noi sunt codri verzi de brad / Și cîmpuri de mătasă / La noi atîția fluturi sunt / Și-atîta jale-n casă" (*Noi*). De data aceasta Goga își afirmă apăsat calitatea lui de poet ardelean, iar *casa* „de la noi" — pe care o elogiase N. Bălcescu pentru vremurile de glorioasă unire ale lui Mihai Viteazul ca pe „o cetate, un măreț cap de operă" — este acum casa ardeleană înlăcrimată, dinaintea și, mai ales, din preajma actului de la 1 decembrie 1918. Motivul anterior s-a extins extraordinar : *casă* = *țară*,

În *A murit*, apoi, din nou, în *Plugarii*, motivul casei funcționează prin substituire sinonimică : *bordei* — *bordeiaș*, însemnînd : mizerie, umilință, nedreptate brutală. „De-o zi-ntreagă plîng alături biata Mura și fecioru' / În bordei, pe masa-ntinsă, doarme astăzi Laie Chioru", așa începe panegiricul *A murit*, scris de poet la căpătîiul răposatului lăutar, care a înveselit o viață întreagă satul întreg, la toate horele, la toate cumetriile, la toate cununiile... Poetul e îndurerat și nu poate ierta, iar nouă ne spune doar să nu uităm nimic. Sau : „În pacea serilor de toamnă / La voi coboară Cosînzeana / A visurilor voastre doamnă / Vin crai cu argintate coifuri / Și-n aur zînele bălaie : / Atîta bogăție-ncape / În bietul bordeiaș de paie" (*Plugarii*), unde sintagma semnificantă „bietul bordeiaș de paie" este metaforizată și reprezintă pămîntul fertil din care crește, somptuos ca florile, folclorul nostru de feerice valori.

Lăsăm pentru altă discuție sinonimele *adăpost* și *lăcaș*, precum și locuțiunile *a avea* (sau) *a nu avea ceva la casă* — care ar extinde nepermis spațiul acestei analize — ca să trecem direct la sinonimele *cetate-cetățuie*. Acestea funcționează mai ales în pasteluri (specie rar cultivată de Goga), configurînd măreția naturii terestre și cosmice. Ne oprim la un singur exemplu, *Dimineața*, unde, alături de *cetate*, apare (o singură dată în acest volum) sinonimul *peșteră*, care ne permite să sugerăm o altă raportare : „Din funduri de peșteri vin umbre șirag / S-asculte amarul cîntării" sînt versuri care precedă pe cele argheziene, foarte cunoscute : „Din rîpi și gropi adînci / Suite de bătrînii mei pe brînci / Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă, / Cartea mea-i, fiule, o treaptă". În aceste două poezii, aflate la o distanță de aproximativ două decenii de la apariția în volume, *peșteri*, respectiv *rîpi și gropi adînci* semnifică „preistoria" unui neam, pe care doi mari poeți o înscriu, cu un gest de ritual, în „istoria" propriei lor opere, fie împodobind cu pietre scumpe lirica românească, fie lăsînd „fiilor" testamente imperative de neuitare, ca urmași știutori și recunoscători ai acestui popor de țărani truditori, buni, înțelepți și iubitori de frumos, atîta amar de vreme atît de amarnic bătuți de soartă.

Cînd Goga spune „cetate de gheață", el textualizează „dublul" propriei „*inimi*", din nou în registru metaforizant, în momentul cînd, cu legitim și cald respect, figura *Dascălului* e evocată și astfel : „Cînd ochiul tău în inimă-mi coboară / Topind încet cetatea ei de gheață". Versurile ne permit să afirmăm că încă în volumul din 1905 Goga nota presimțirea înfiorată a unui viitor alienant, care îl absorbea inexorabil, datorită condiției sale de intelectual superior, dar sfîșiat și încrîncenat în cuget de toate nedreptățile ce îi apăsau *casa*. Deși la acea dată — și pînă la acea dată, în perioada cînd scrie poeziile pe care le analizăm — singura „înstrăinare" reală fusese studența petrecută la Budapesta, unde poeziile fuseseră suc-

cesiv publicate în *Luceafărul*. Volumul de debut apare însă — salutat unanim cu omagiile tuturor românilor — într-un moment cînd poetul se afla, fizic, la Sibiu, la doi pași de locurile copilăriei. Ca om și ca poet, deci, el era o ființă fericită, fiindcă revenea de pretutindeni și oricînd *acasă*, atunci cînd evoca, cu forța pilduitoare a verbului său artistic, icoanele scumpe din lumea satului transilvan. Căci înainte de a deveni impunătoare *cetate* (care se denotează și „oraș" în poezia *Cîntăreților de la oraș*), motivul casei s-a transfigurat, prin cea mai naturală transpoziție polisemică, în *sat*: „salbă de căsuțe albe", satul are „vatră", acest *pars pro toto* fiind acum agora bătrînilor „aristocrației autentice" a românilor, cum i-a numit G. Călinescu pe țărani. Și numai: „Ursitoare rele / [...] au orînduit / Un pribeag din orice casă / [...] Vreun rătăcitor departe" (*Așteptare*). În ce-l privește, poetul a declarat categoric și pentru totdeauna: „Dar sufletul și-acum își are cuibul / Acolo sus, în satul de sub munte" (*Dascălul*), ceea ce nu mai îngăduie altă interpretare a comunicării lirice prin care, semnificativ, evocă școala și dascălul din satul natal.

Cea mai interesantă formă de ipostaziere poetică a diminutivului *cetățuie* apare apoteotic în *Oltul*: „În cetățuia ta de apă dorm cîntecele noastre toate / Și fierbe tăinuita jale a visurilor spulberate". În acest context, motivul contrazice, flagrant și șocant, aperceptiile despre *cetate* și *apă*: cum am putea să ne imaginăm „o cetățuie de apă" cînd *cetate* este simbolul staticului, al soliditătii, iar apa acela al dinamicului și fluidității? Ne aflăm, recunoaștem, în fața celui mai dificil punct al demonstrației pe care am încercat s-o efectuăm. Dar cum o „cheie" de lectură pentru aceste versuri tot trebuie să existe, deci să fie găsită, utilizăm aici o „cheie" cu totul personală.

Apele Oltului, fiind „bulgări fluizi" (cum ar fi spus Eminescu), „se umplu de cîntece" și „fierb de jale" pînă se densifică complet și devin, astfel, *cetățuie de apă*, ceea ce poate fi citit corect, stilistic, și *cetățuie pe apă*. În acest caz, ea este, metaforic, sinonimul lui *arcă*, casă-corabie în care s-a salvat, în vremuri legendare, Noe dimpreună cu semintia animală și vegetală, într-un cuvînt *lumea*; a fost momentul în care un „Dumnezeu" răzbunător a dezlănțuit prigoana potopului, ultima calamitate de care era capabil, pentru a nimici cu desăvîrșire ceea ce, pe de altă parte, numea cu orgoliu nemăsurat „propria sa creație". Noe-omul s-a apărat (și și-a apărat implicit *lumea*, așa cum o cunoștea și o simțea), construind cu credință nestrămutată și destoinicie o casă-pe-apă (casă-de-apă, dacă solul care i-a mai rămas a fost apa și nu pămîntul!) și a așteptat în ea, neclintit, mîntuirea. Arca mitică a plutit în timp, nu atît în spațiu, regăsind la vreme vîrful de munte pe care *lumea* mică a „casei-lui-Noe" a putut păși din nou pe pămînt, spre a da naștere, cu forțe sporite din belșugul ei interior, *lumii mari*, adică universului material.

Această reminiscență mitologică se transfigurează, spunem noi, dînd în lirica românească o versiune modern-vizionară și în *Oltul*, unde „Noe-demiurgul" istoriei este poporul, reprezentat printr-un poet: „Să verși potop păgîn de apă / Pe șesul holdelor de aur / Să piară glia care poartă / Înstrăinatul nost' tezaur; / Țărîna trupurilor noastre / S-o scurmi de unde ne-ngropară / Și să-ți aduni apele toate / Să ne mutăm în altă țară". Octa-

vian Goga nu a aşteptat doar, ca Noe-biblicul (deşi „arta sa poetică" se intitulează, avînd cuprinsul şi mesajul cunoscut, *Rugăciune*), ci a scris versuri în limba română, anunţînd încă din 1905 tuturora, cu glas vaticinar de tunet, ceea ce avea să se întîmple, istoric, peste numai 13 ani : devenind integral româneşti, apele Oltului, invocate odinioară de poet, „au mutat" bietul „bordeiaş de paie", devenit, prin credinţa tuturor în dreptate, *cetăţuie*, atunci cînd a sosit ceasul, în altă ţară decît aceea în care fuseserăm, alături de alte neamuri, „înstrăinaţi şi îngropaţi" : în România, metamorfozînd cetăţuia feudală în mîndra casă transcarpatină a Transilvaniei de azi.

Aici au continuat (şi continuă) să crească şi să înflorească acele bogăţii pe care Goga le-a disociat în „cîntece şi visuri", căci bogăţia spirituală era singura podoabă neîntinată a casei celui care s-a născut acum 100 de ani în Răşinari, foarte aproape de Sibiu. Astăzi, la noi acasă pentru totdeauna, în capitala Transilvaniei dacoromane, aproape de Ciucea, unde poetul doarme în ultima sa casă : mausoleul cu imagini de stele şi de icoane pe sticlă, păstrăm acest moment de reculegere în memoria lui. Străluceşte vremii eterne norocul nostru-al tuturora !...

Tehnica reportajului la Geo Bogza

DORU SCARLĂTESCU

În alegerea reportajului, specie de „frontieră", cu statut ambiguu, dar cu tradiție prestigioasă la noi [1], argumentele lui Geo Bogza coincid inițial cu cele ale avangărzii și fac parte din campania de subminare a literaturii „confortabile", denunțate ca atare în *Exasperarea creatoare:* „prezentarea celui mai de tensiune conflict e literatură, adică deturnarea lui pe un plan de dulce și scăzută înțelegere, în care felul comod de a-l trata vine peste strălucirea lui inițială ca o pată de grăsime..." și refuzată constant, ulterior însă, în termeni mai puțin categorici: „Nu fac literatură. Ceea ce fac intră, desigur, în acel domeniu al culturii care se cheamă literatură, dar eu nu fac literatură" (*De ce scriu*). Unul dintre primele apeluri la revitalizarea scrisului prin reportaj îl constituie, desigur, în 1924, *Manifestul activist...* al *Contimporanului*, care nu rămîne fără ecou în conștiința tînărului iconoclast: „Un bun reportaj cotidian înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză". În acest context, evident că data primelor reportaje semnate de Geo Bogza trebuie să fie reconsiderată. Concomitent cu poemele „ultragiante", „invectivă" din publicații și volume, apar, mai întîi în *Bilete de papagal*, nr. 384 din 10 mai 1929, scurta relatare intitulată *Fapt divers petrolifer*, privind „moartea groaznică" a sondorului Nicolae Ilie, apoi, în *Strada* din Cîmpina, a lui Tudor-Miu, inspirat din aceleași realități, ciclul de cinci reportaje *Bușteni-Runcu-Mislea*, semnat cu pseudonimul T.U.Z. [2]. Dar avangarda înțelege reportajul tot ca o literatură, și anume ca o literatură autentificată de viață. Strigînd „Jos cu poeții!", Paul Sterian cerea în *Unu*, nr. 35, 1931, „să vie Reporterul", care e „adevă-

[1] G. Ivașcu, *Începuturile reportajului românesc*, în *Contemporanul*, nr. 13, 27 martie 1964, p. 3; idem, *Asachi reporter*, în *Contemporanul*, nr. 39, 1964, p. 3; idem, *Reflector peste timp, Din istoria reportajului românesc (1829 — 1866)*, București, E.P.L., 1964. Pentru o prezentare mai amănunțită, vezi O. Butoi, *Momente din istoria tradițiilor înaintate ale reportajului românesc*, în *Analele Universității București*, Seria Științe sociale, filozofie, anul 16, 1967; idem, *Cîteva particularități ale reportajului*, în *Analele Universității București*, Seria Științe sociale, filozofie, anul 17, 1968; Pentru epoca contemporană, vezi *Reportajul românesc contemporan. 1944—1974*, București, Editura Eminescu, 1974.

[2] *Criză, șomaj, mizerie* (nr. 1, iunie 1932), *Pe acolo pe unde erau sonde azi cresc dovleci* (nr. 2, iulie 1932), *Nu se mai văd flăcări* (nr. 3, august 1932), *Spelunci petrolifere. Introducere* (nr. 4, septembrie 1932), *O sondă și o ducesă* (nr. 5, octombrie 1932), *Articolul cu Vasile M. Cerchez, C. Argetoianu, Petre Șt. Secu, Profetul Moise, Tablele legii, legea conversiunii, prost a fost domnule, mai multe considerațiuni generale și o concluzie a autorului în final* (nr. 10—11, martie 1933).

ratul poet". Optînd în același număr de revistă pentru *reportajul pur*, Geo Bogza ne propune, de fapt, o modalitate literară bazată pe rememorarea și selectarea celor mai semnificative elemente ale realității: „ele se desfac din toate celelalte, rămîn singure ca niște stînci, într-o perspectivă care le reliefează semnificația, făcîndu-le prețioase ca niște bijuterii ale amintirii". Împrumutînd procedee ale tehnicii cinematografice, „reportajul pur" redă „truvaiuri" ale străzii, constituind, astfel, „o literatură concentrată, rapidă, de esență". Dar dezideratul „reportajului pur" este nebulos formulat și încercarea lui Sașa Pană, peste cîteva numere (39, 1931), de a-l realiza, prin deschiderea unei rubrici, *antologie*, pentru viitoare reportaje, rămîne, practic, fără ecou. Mai tîrziu, însă, reportajul e înțeles ca o *armă*, slujind „tendințelor vieții" și „idealurilor umanității". De această înțelegere se apropie Geo Bogza către sfîrșitul lui 1933, an considerat, îndeobște, de „răscruce", „salt vital", „cotitură" în creația scriitorului, despre care depune chiar el mărturie în repetate rînduri. „Momentul poate fi datat cu precizie — scrie Geo Bogza într-o tabletă — în toamna lui 1933, an dramatic și hotărîtor nu numai pentru mine, prin manifestul de ruptură cu tot ceea ce făcusem pînă atunci, tipărit în *Viața imediată*" [3].

La începutul lui februarie 1934, Bogza publică aproape simultan, în revistele *Vremea* și *Reporter*, patru reportaje: *Lumea petrolului*, *Peisaje polare la sudul Bucureștilor*, *Bursa mizeriei* și *Oameni fără paltoane*. Valorificînd materialul publicat cu doi ani mai înainte în *Strada*, primul reportaj din *Vremea* nr. 324 (4 februarie), structurat pe următoarele capitole: *Specificul peisajului petrolifer*, *O sondă nouă în regiunea petroliferă*, *Convoiul impresionant al noilor materiale*, *Cum se sapă o sondă*, *Sonde blestemate*, *Redeventiarul*, *Viața unei sonde*, pune accentul pe latura spectaculoasă a vieții petrolului, pe „războiul" omului cu natura. Odată cu reluarea acestuia într-un ciclu amplificat, resistematizat, din *Cuvîntul liber*, începînd cu nr. 27 din 12 mai 1934, centrul de interes se deplasează către războiul de clasă, către implicațiile grave ale „industriei negre" a petrolului în relațiile interumane. *Lumea petrolului* e acum, în primul rînd, lumea muncitorilor, a sondorilor, cu privire la care scriitorul se simte dator să ne ofere (*Cuvîntul liber*, nr. 12, 25 august 1934) o *Introducere*, unde mobilurile proprii sînt tranșant formulate: „Noi vorbim în așa fel încît la aceste reportaje nici o replică să nu poată da stăpînii".

Oprindu-ne la primele reportaje ale lui Geo Bogza, observăm că structura lor este, în general, aceeași: un scurt preambul, prezentînd un argument, fixînd o atitudine, rezumînd o realitate, indicînd o cale de acces, cîteva capitole cu titluri sugestive, privind temele generale, o încheiere. Este o schemă specifică, urmînd, de regulă, o dialectică a „călătoriei", nu fără obstacole, în spațiu sau în timp. Iată, de exemplu, reportajul intitulat *Zile și nopți în valea Plîngerii: Călătorie spre valea Plîngerii*, *În luptă cu atmosfera pestilențială. Primele locuințe omenești*, *Adolescentul din gunoaie*, *Exploatatori și exploatați*. Adunîndu-și reportajele în volum, scriitorul renunță la aceste titluri, potrivit obiceiului constant de „a elimina tot ceea ce mai ținea de jurnalism și nu se cădea să treacă pragul unei cărți" (*Scurtă*

[3] Geo Bogza, *Urmuz*, în *Contemporanul*, nr. 49, 1973, p. 1.

mărturisire). Desigur, textul cîştigă în concentrare şi limpezime, dar pierde parcă ceva din impresia de viaţă trăită direct, pe care ne-o lasă paginile de revistă. Uneori chiar un reportaj „static" ca *Istoria şi preistoria oraşului Cîmpina* poate realiza o reprezentare dinamică a realităţii, printr-un joc de cuvinte bazat pe raporturile neaşteptate dintre ele : *Istorie şi preistorie, Preistoria oraşului Cîmpina, Istoria oraşului Cîmpina, Ultimele evenimente înainte de intervenţia preistoriei, Preistoria schimbă istoria, Născută din valuri de petrol.*

Este momentul să ne referim la titlurile scrierilor lui Geo Bogza, niciodată alese întîmplător, trimiţînd către universul lor particular şi indicînd o deplasare a interesului scriitorului în cadrul acestui univers. Mai întîi *lumea*, o secţiune printr-o stratificare pe orizontală. Oarecum sustrasă circumstanţelor de timp şi de loc, lumea lui Geo Bogza („cosmopolita lume a petrolului") e mai mult o realitate etică şi socială. Aceeaşi preferinţă pentru secţiunea într-un univers eterogen (spălătorese, vînzători ambulanţi, gunoieri) o întîlnim în *Periferie*, zonă geografică şi morală străbătută cu o anume voluptate de reportajul interbelic, magistral evocată de Geo Bogza însuşi în *Valea Plîngerii*, uriaşă metaforă a societăţii contemporane, aşa cum *La porţile morţii* din 1938 devine o metaforă a istoriei contemporane, prefigurînd imaginea, cunoscută abia după război, a sinistrelor camere de gazare şi a crematoriilor din lagărele naziste. Eterogene sînt şi „ţările" radiografiate de Geo Bogza, cu atenţia îndreptată mai mult spre mizeria şi plictisul provincial, cu excepţia *Ţării Moţilor*, în care apare o realitate nouă, *etnosul*, şi o dimensiune nouă, *istoria naţională*. Alte titluri indică momente dramatice, cruciale din viaţa unor colectivităţi : *Tragedia poporului basc, Pe urmele războiului în Moldova*. Falsele reportaje trimit, prin chiar titlul lor, la ceea ce sînt : pagini memorialistice : *Într-o după-amiază pe podul de la Irun*, sau nuvele cu problematică existenţială, tratînd cazuri-limită : *Cum a înnebunit regele petrolului, Moartea lui Iacob Onisia*. Dacă, într-o primă etapă, predominanţa circumstanţială e reprezentată de „vitregia istoriei şi a naturii", după război aceasta e a omului asupra amîndurora : *Oameni şi cărbuni din Valea Jiului*. Tot acum apare şi predilecţia pentru tablouri, ilustraţii cu caracter didactic : *Porţile măreţiei, Tablou geografic, Meridiane sovietice*. În ultimele scrieri, acentul cade nu pe obiect, ci pe raportul acestuia cu subiectul care îl reflectă : *Privelişti şi sentimente*, pentru ca, în cele din urmă, să se fixeze asupra conştiinţei ce se exprimă pe sine : *Paznic de far*. Drumul, nu atît de linear cum apare aici, indică o îndepărtare progresivă de ceea ce în general numim reportaj. Sau, poate, mai bine spus, o îmbogăţire succesivă, substanţială a genului, pînă la „deformarea" şi chiar anularea specificităţii acestuia, care capătă prin voinţa autorului — uzînd adesea de prerogativele fondatorului — un statut destul de incert. Deşi repudiate, literatura ca intenţionalitate şi reportajul ca modalitate specifică, fuzionează fericit în *Cartea Oltului*, scriere ce ar vrea şi reuşeşte în cea mai mare parte să fie un *summum* al vieţii noastre materiale şi spirituale. *Cartea* indică tendinţa totalizării sub semnul artei. Cuvîntul are rezonanţe solemne, sacre, cartea e un *tezaur* şi un *testament*, asemenea aceluia lăsat de Tudor Arghezi urmaşilor : „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte / Decît un nume adunat pe-o *carte*" (s.n.).

Revenind la primele reportaje, apărute în publicațiile vremii, să urmărim cîteva dintre *procedeele scriitorului*, la care în parte — cum am mai arătat — va renunța ulterior, nu fără ca textul să piardă cîteodată ceva din vioiciunea și savoarea inițială. Unul dintre procedee — cel mai obișnuit de altfel — ține de *expozițiune*. Preambulul are rostul de a introduce în realitatea studiată, dar și în dispoziția și psihologia autorului, de a-i transmite cititorului informații, dar și o anumită stare afectivă. El prezintă motivele, prilejul, circumstanțele unei deplasări, și chiar deplasarea în sine, către un obiectiv ; alteori ne atrage atenția asupra semnificației generale a relatării, restul fiind doar o juxtapunere de argumente și ilustrări. Autorul — nu fără subtilă ironie uneori — procedează cu rigoare și sistem, apelînd la documente istorice, literatură, statistică, informații tehnico-științifice. În preliminariile reportajului *Breasla măcelarilor* (*Vremea*, nr. 387, 12 mai 1935) este citată o convenție dintre primăria capitalei și francezul Jean Pierre Jaquot, iar în *Tăbăcarii* (*O industrie fetidă*, în *Cuvîntul liber*, nr. 33, 22 iunie 1934), o cerere din timpul lui vodă Caragea, cu rezoluția acestuia privind soarta unui fiu de tăbăcar ; în *Spălătoresele* (*Cuvîntul liber*, nr. 23, 14 aprilie 1934) se fac referiri la James Joyce și Nicolae Filimon, în *Oameni fără paltoane* (*Reporter*, nr. 11, 21 februarie 1934) este evocat Baudelaire, iar *Cazinoul din Sinaia* (*Vremea*, nr. 351, 19 august 1934) începe cu motivul jocului la ruletă în literatură. Alteori, scriitorul pornește de la îndepărtatele procese geologice care au dus la formarea petrolului (în *Istoria și preistoria orașului Cîmpina*), a aurului (*Țara Moților*, în *Vremea*, nr. 378, 3 martie 1935), a cărbunelui (*Oameni și cărbuni din Valea Jiului*, București, Editura de Stat, 1947).

În acesta din urmă, procedeul devine curată manieră, aproape jumătate din paginile amplului reportaj, cel mai întins din creația lui Geo Bogza, fiind consacrată preliminariilor[4]. Scopul didactic este evident. Scriitorul relatează pe larg împrejurările întîlnirii sale cu minerii, procesele de conștiință determinate de conflictul dintre viziunea sa, cam utopică, asupra viitorului și realitățile imediate, copleșitoare, din Valea Jiului, după care urmează o nouă amînare, pentru inițierea în tainele genezelor straturilor de cărbune și explicarea amănunțită a structurii unei mine cu ajutorul unei scheme fanteziste, pentru ca, după zeci de pagini, să înceapă în sfîrșit reportajul : „acum, pentru că am dus pînă la capăt această imagine, să ne apropiem de realitate, să pătrundem în huietul adevărat al Văii Jiului". Cazul prezentat este, totuși, o excepție. În general, în cele cîteva reportaje autentice (*Lumea petrolului*, *Tăbăcarii*, *Periferie*, *Țări de piatră, de foc și de pămînt*) autorul reușește să-și domine pornirile exegetice, lăsînd, sau părînd că lasă, lucrurile să vorbească de la sine. Aceste reportaje — cel puțin în ipostaza lor jurnalistică — nu reprezintă, cum ne-ar face să credem „mărturisirile" autorului și chiar scrierile sale mai noi, o „proiecție subiectivă" a realității („Oltul sînt eu", ar fi spus odată scriitorul), ci mai degrabă o confruntare a ei cu prejudecăți și șabloane, dobîndite pe cale livrească, prin educație sau

[4] Vezi capitolele : *Introducere la Oameni din Valea Jiului*, *Straturile de cărbune*, *Schimbul întîi pleacă la lucru*, *Ce este o mină de cărbuni*, *I*, *II*, *O mie și o sută de motoare*.

lectură proprie. Paralel cu faptele prezentate, există, desigur, în text o partitură a scriitorului a cărui intervenție directă — iată încă unul dintre procedeele reportajului lui Geo Bogza — urmărește acum nu realizarea amintitei „proiecții subiective", ci asigurarea unei maxime obiectivități. Frecventele intervenții explicative îl vizează direct pe cititor, căruia autorul îi dezvăluie fără disimulare *mobilurile proprii*, prezentarea, de exemplu în *Bursa mizeriei* (*Reporter*, II, nr. 10, 14 februarie 1934), nu a spectaculosului, ci a mizeriei umane, *revelațiile:* „M-am îngrozit cît de incapabili sîntem noi oamenii să sesizăm chiar cele mai cumplite realități, dacă nu ne privesc pe noi direct, dacă nu ne dor într-un fel" (*Șoferul, Viața de cîine a celor de la volan*, în *Tempo!* II, nr. 575, 31 mai 1935), *preocuparea* curentă: „Aș vrea ca aceste reportaje să vă descrie viața lor adevărată... Nu e nevoie să fiți sentimentali față de moți. Moții sînt un popor teribil. Am să vă povestesc viața lor adevărată" (*Țara moților*, în *Vremea*, nr. 379, februarie 1935), *proiectele* de viitor: „În viitoarele noastre reportaje despre această Țară a Moților vom căuta să privim viața lor actuală și forțele lor din trecut într-o lumină care va face să se contureze cîteva adevăruri noi, împrăștiind în același timp unele legende false care au circulat pînă acum (*Țara moților*, în *Vremea*, nr. 378, 3 martie 1935). În cadrul unui ciclu de importanța celui despre *lumea petrolului*, scriitorul simte nevoia să le consacre cititorilor, cum am văzut, un întreg articol explicativ, *Introducere în lumea muncitorilor*, un adevărat program al reportajului social.

O expresie a tensiunii și implicării scriitorului sînt, nu numai în reportaje, ci în întreaga sa creație, numeroasele exclamații, interogații și invocații retorice. Sub invazia realului, scriitorul e în continuă alertă, uimirea e un adevărat *modus vivendi*. „Ce groaznică realitate, întrecînd cea mai neagră închipuire!", exclamă scriitorul, păsind, alături de pictorul Perahim, pentru prima dată pragul unei tăbăcării, tot așa cum, pătrunzînd în adîncul minelor aurifere ale Apusenilor, se oprește înfiorat: „Vă dați seama ce înseamnă aceasta? E cu neputință să vă dați seama". Măcelărirea de către aviația fascistă a populației civile în timpul războiului spaniol îi smulge scriitorului accente amintind de tragicul lamento al cronicarului moldovean: „Cele mai negre funduri au fost atinse. Vai de vremurile care vin!". În cîteva rînduri, Geo Bogza s-a oprit asupra contradicției ce poate surveni între realitatea cunoscută „din fraze gata făcute" și cea văzută, trăită. Ajuns imediat după război în Valea Jiului, înconjurat de oameni vii, mașini, cuvinte și fapte precise, scriitorul se rușinează de imaginea nimbată ce și-o construise în prealabil. Mai tîrziu, într-un articol din *România literară* (*Sîngele și cerneala*), consecvent, el se declară împotriva modului de „a face cărți din cărți". Dar încă înainte, în introducerea la *Tragedia poporului basc*, Geo Bogza vorbise de „prăpastia" dintre „realitatea războiului" și imaginea „creată prin cuvinte" a acestuia, o imagine „confortabilă" desigur, odată ce contemporanilor săi „nu le sar creierii din cap". Pentru scriitor însă, confruntarea cu realitatea are asupra sa efectul unui șoc biologic, iar propunerea făcută odată [5] ca întreaga sa operă să fie așezată sub semnul unei inscripții-

[5] I. Sîrbu, *Geo Bogza: O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, în *Iașul literar*, nr. 12, 1968, p. 61.

avertisment, decupată din reportajul său spaniol : „Eram niște oameni jupuiți de vii", ni se pare îndreptățită. Realități cumplite provoacă o cutremurare a întregii ființe. „Am simțit că îmi crapă capul" — notează scriitorul străbătînd bolgiile dantești ale *Țării de piatră* —, „...zone lăuntrice ale ființei mele erau sfărîmate ca zidurile unei case după un bombardament de artilerie...", „ore întregi [...] am stat împietrit, fără voce, cu fălcile încleștate [...]. E ceva să înnebunești, să-ți sară capul în țăndări". Un reportaj ca *Valea Plîngerii* e în întregime construit pe ideea acestui șoc biologic, cu repercutarea firească în planul conștiinței, în urma unei veritabile coborîri într-un *infern* al putrefacției : „Cred că eram verde la față. Înăuntru îmi simțeam plămînii atîrnînd în trahee, jilavi, murdari, ca o haină plouată într-un cui". Dar, deși zdruncinat în temeliile ființei, traumatizat, scriitorul-reporter își păstrează intactă facultatea privirii, esențială la el : „Numai ochiul alerga flămînd, se umplea și se golea de imagini în memorie, ca o cupă de harnic elevator". Un adevărat laitmotiv în reportajul lui Geo Bogza este acela al loviriii, rănirii, arderii retinei, ca efect al violenței neobișnuite a peisajului, cum e cel din *Lumea petrolului :* „retina omenească e arsă ca de un fier roșu cînd întîlnești prima oară imundele, destrăbălatele peisaje petrolifere", din *Țara de piatră*, de la Vidra : „Creste tăioase [...], prăpăstii severe și marțiale, dureroase pe retină ca o rană de cuțit", de la Roșia Montană : „Spre sud, un munte te doare pe retină și ți se scurge de-a lungul nervilor pînă în măduva oaselor", sau din *Țara de foc :* „o mînă nevăzută se ridică din cîmpul acoperit cu pietre și îți smulge de pe ochi, cu brutalitate, toate voalurile țesute de banalele peisaje de pînă atunci...". Duritatea peisajului nu este întotdeauna malefică. Cînd e, ca în valea Arieșului, încărcat de istorie, el participă la propria noastră purificare, preschimbare, renaștere ; un munte din fața casei lui Avram Iancu „te arde în adîncul ființei [...]. Simți cum [...] te lucrează, cum te pătrunde pînă în măduva oaselor și te frămîntă, te scormone, te preface. Parcă ți-ar semăna în fundul ființei niște grăunțe ale răzvrătirii, ale atitudinii moțești în fața vieții. Ceva crește acum în tine, amar și dîrz, aspru, încruntat și nemilos". Ideea revine, valorificată plenar, în *Cartea Oltului*, în *Priveliști și sentimente* sau în unele tablete din *Paznic de far*.

Există, printre numeroasele motive ale operei lui Geo Bogza, cîteva care revin cu o anume regularitate : muzica erelor, procesele latente care au loc în adîncimi, genezele ; invazia materiei asupra oamenilor, unitatea de destin a acestora și a minereurilor, metalelor, uneltelor, mașinilor, peisajului ; în același timp, încleștarea, lupta cu obstacolele, căutarea unei căi de acces, coborîrea sau ascensiunea ; existența umană într-o continuă alertă, amenințată de pericole, întîmplări nefaste, intemperii, accidente, războaie ; destinul uman sub semnul unor obiecte malefice, ceasul, sirena, mașina, registrul... ; epopeea plecării la lucru în zori, poezia muncii, constelația torțelor și a lămpilor de miner ; frumusețea ritualică a gestului simplu, cotidian ; compasiunea, duioșia, bucuria întîlnirii umane, încrederea în viitor.

Încă de la apariția primului volum al lui Geo Bogza, în 1939, *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, și pornind chiar de la titlul acestuia, comentatorii literari au remarcat preeminența geologicului, așezînd, după Mircea Eliade, deopotrivă, peisajul natural și cel uman sub semnul unei „desperări telurice", al unei „durități granitice", năucitoare, determinînd o adevărată suspendare

a biologicului, o regresiune în mineral : „tot ce se suprapune nivelului geologic — humă, vegetație, așezări omenești — este, în cartea d-lui Bogza, neesențial, pipernicit, într-o tragică dependență de marea carcasă minerală de dedesubt“ [6]. Alegerea iernii ca anotimp al călătoriei în *Țara de piatră* este, după același comentator, semnificativă pentru aceeași „absconsă simpatie“ a autorului pentru geologie. Constatările lui M. Eliade sînt în mare măsură juste. Am remarca totuși că nota dominantă a paginilor de revelare a geologicului nu e „desperarea“, ci vitalismul. Ca întotdeauna, textul lui Geo Bogza însuși ne oferă cheia înțelegerii lui. În această privință, un text „programatic“ este reportajul, citat cu altă ocazie, *Istoria și preistoria orașului Cîmpina*, din *Vremea*, 1934. „Preistoria“ îl scoate pe tînărul scriitor din idilismul, plictisul și anchiloza celor „condamnați să trăiască morți, în orașul lor mort“. Textul mai păstrează ceva din fervoarea, gesticulația și egocentrismul avangardist : „Eu singur care sînt născut într-un oraș cu o formidabilă preistorie din care vin cu părul în vînt, cu mînecile suflecate, am înțeles toate acestea. Eu, Geo Bogza. Pentru că nu vin din apropiata istorie, ci de departe, din tăria puternică a preistoriei. Pentru că vin din județul Prahova, pe fundul căruia zac cei mai fioroși monștri ai preistoriei“. Peste mulți ani, scriitorul va relua, în altă dispoziție sufletească desigur, subiectul preferat : „Datorez geologilor și geologiei imensa recunoștință de a mă fi mîntuit de banal, de a mă fi trezit la o realitate în care totul m-a pasionat, în care totul mi s-a părut — și mi se va părea pînă la sfîrșitul vieții — senzațional, glorios și măreț“ (*Geologi*). Relatarea febrilă, tensionată, a celor mai recente evenimente din „războiul“ [7] petrolului nu-i mai lasă scriitorului răgazul incursiunilor în îndepărtatele ere ale pămîntului, totul fiind văzut, inclusiv peisajele, „Mezaline dezlănțuite ale geologiei“, din perspectiva „industriei negre“ ce contaminează, deopotrivă, locuri, conștiințe și destine umane. Acest răgaz și-l acordă Geo Bogza abia în reportajul despre Cîmpina de la sfîrșitul lui 1934, unde, într-un capitol special, creează un tablou fabulos, cu bătălii și cimitire de monștri, punctul cel mai îndepărtat în procesul de „zămislire“ a prețiosului lichid. O inițiere în „cele mai vechi secrete ale geologiei“ începe abia cu *Țara de piatră*, în primul ei capitol, cel despre *Munții Apuseni*, adevărate depozite aurifere, la a căror formare, în urma unor îndepărtate cataclisme, cititorul e invitat să asiste printr-un efort al imaginației. Aventura reporterului pe urmele celui de-al treilea material prețios, atît de trebuitor oamenilor, cărbunele, îi prilejuiește acestuia, în *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*, un veritabil poem geologic, cu frunze minerale stînd în adîncimi de mină de milioane de ani, cu îndepărtate vîrste geologice, avînd nume și luînd chipuri de monștri antediluvieni : miocenul, acvitanianul, burdigalianul, cu vuietul stins al unor mări secate demult, a căror amintire o mai păstrează scoicile dintr-un cuib de cărbune. Reportajul din 1947 despre bogățiile și oamenii Jiului încheie, practic, o activitate și

[6] M. Eliade, *Imagini dintr-o Românie aspră*, în *Revista fundațiilor*, nr. 1, ianuarie 1940, p. 192.

[7] Cuvîntul apare ca atare într-o comparație, dar cel mai adesea e suplinit prin termeni împrumutați din domeniul strategiei și tacticii militare : „cîmp de bătălie“, „punct strategic“, „cetate“, „cartier general“, „stat-major“, „aghiotanți“, „armate“, „regiment“, „bătălie“, „bombardament“, „detunătură“, „răni“, „izbîndă“, „victorie“.

închide un ciclu, pe care scriitorul l-a așezat sub semnul deopotrivă al geologicului și al istoriei acestor pămînturi.

Istoria înseamnă însă umanitate-societate, ca și destine individuale. Un motiv frecvent este acela al comuniunii, fățișe sau subtile, dintre lumea materială și umanitatea care o populează. Oameni și țiței, oameni și aur, oameni și cărbune, oameni și stînci, oameni și lut, într-o ordine mai generală și mai poetică, Om și Cosmos, iată un raport care rezumă și definește reportajul lui Geo Bogza. Același volum din 1939, *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, i-a revelat criticii această strînsă comuniune : „Nicăieri omul nu e mai total solidarizat cu elementele ca în cartea d-lui Geo Bogza", scrie M. Eliade, atrăgînd atenția asupra semnificației simbolice a unor lucruri (toporul, bradul, calul) care devin „semnul magic al acestei nunți între om și peisajul lui". Mai tîrziu, se va vorbi insistent de „procedeul paralelizării oamenilor și locurilor" (T. Vianu), de „raportarea ocultă" a omului la natură, de îngemănarea lor „suprafirească, de esență mioritică" (M. Iorgulescu), de implîntarea omului în peisaj și de „solidarizarea" cu firea (M. Martin). Originile acestei relații trebuie căutate, ca în atîtea rînduri, încă în activitatea din cadrul avangărzii. *Bolnavul peisaj petrolifer*, urmat de *Poem petrolifer*, publicate în *Unu*, sînt construite pe același paralelism al omului și peisajului, avînd ca factor comun, primul poem, degradarea, abjecția, boala, al doilea brutalitatea nelimitată. Rămînînd în același registru ridicat, păstrînd sarcasmul și violența de limbaj, lărgind numai unghiul de vedere (prin trecerea de la persoana I la cea de-a III-a), *Lumea petrolului* reia și dezvoltă acest paralelism, trasînd atît liniile hărții ei „geografice", cît ale celei „morale". Totul e „molipsit" „pervertit", „mînjit", „rănit" de petrol : peisaj, conștiințe și destine umane : „Între oameni și sonde pare că s-a stabilit o unitate de destin. Uneori ard împreună, și atunci în viața petrolului e ceva de epopee". Pe schema unei astfel de unități de destin e construit reportajul închinat *Țării de piatră*. În primul capitol scriitorul vorbește oarecum programatic de un „paralelism elocvent" dintre oameni și aur, punînd în demonstrația sa rigoare și sistem. Ideea este reluată în capitolele următoare. În „țara de piatră", oamenii cresc aspri, colțuroși și tăcuți, ca și muntii ce-i înconjură, fără de care, duși departe la cîmpie, se usucă și mor. Pînă și în hainele lor, materialul aspru și grosolan e o „reproducere în stofă a peisajului înconjurător, a munților stîncoși și frămîntați". Pentru profilul lăuntric al lui Horia, cel mai potrivit echivalent nu poate fi decît un munte de granit, „pisc neînduplecat de cremenea căruia fulgerele își sfarmă tăria". Există, neîndoielnic, pentru scriitor un „fluid" și un „stil" al fiecărui ținut, pus în evidență și de reportajul despre „țara de piatră și de foc" a Dobrogei. „De acolo, de la jumătatea de metru de sub stratul de pămînt care abia o acopere, piatra aceasta conduce pe zone ample de viață destinul biologic al oamenilor. De sub lanurile de grîu, de sub case, de sub întinsul cîmpiilor nesfîrșite, ea intervine hotărîtor, în fiecare gest care se încheagă deasupra" sau în acela despre „țara de lut", cu acea imagine halucinantă a unei sănii mortuare trase în iunie prin noroi : „Nămolul fertil al pămîntului [...], pămînt chinuit de la un capăt la altul, pămînt negru din care au fost plăsmuiți oamenii aceștia, din a căror minte [...] a ieșit practica unei atît de ciudate, unei atît de substanțiale înmormîntări". Un laitmotiv al invaziei

materiei asupra omului mai e întîlnit, după 23 August, în reportajul Văii Jiului, în prezentarea tristelor colonii de mineri. Cărbunele se infiltrează în viaţa acestora, îi şterge culorile, o uniformizează, o mineralizează. Dar nu reporterul, ci poetul ne propune un straniu tablou, de nuanţă expresionistă : „încercaţi să vă închipuiţi un om de cărbune, ducînd la gură cu o mînă de cărbune o lingură de cărbune, în timp ce lîngă el s-ar afla femeia, copiii şi un cîine de cărbune, strînşi toţi în jurul mesei de cărbune". Din expresionism, dar şi din suprarealism, pare să vină la Geo Bogza şi motivul unor „obiecte" malefice, unele naturale, cum e stînca din mina „Cîinele" (*Ţara de piatră*), veritabil simbol al unui continuu pericol ce ameninţă să-i strivească pe oameni, dar mai ales artificiale, produse ale civilizaţiei moderne : ceasul, sirena, maşina, registrul cu „păianjenii negri ai cifrelor". Un ceas de coşmar este ceasul electric de la intrarea rafinăriei din Cîmpina, pîndind cu „un ochi ciclopic" locuinţele mizerabile ale muncitorilor, conducîndu-le destinul, odihna, somnul şi visele prin circuitul „hipnotic" al acelor sale negre. El are un corespondent sonor în sirena al cărei muget de fiară apocaliptică sfîşie somnul miilor de muncitori ai Văii Jiului. O imagine de coşmar pare şi căruţa de piei, venind de la abator şi ameninţînd existenţa nefericiţilor lucrători din tăbăcăriile Bucureştiului : „Cum sînt aruncate una peste alta, cele cîteva zeci de perechi de coarne care împung aerul dau căruţei înfăţişarea unui monstru enorm, greu, înaintînd spre o pradă fără apărare". Ameninţările vin de pretutindeni în infernul caustic al tăbăcarilor. Maşinile sînt fiare feroce (una dintre ele, descrisă de Geo Bogza, se numeşte „gură de leu"), cerîndu-şi permanent „tributul de sînge şi sudoare". Prizonieri definitivi ai acestora, oamenii devin automate, roţi într-un mecanism complicat, amintindu-ne de o cunoscută imagine chapliniană, a benzilor rulante, din *Timpuri noi*. În împărăţia subpămînteană a cărbunelui, simbioza, care dă naştere unui hibrid puţin grotesc : „Carnea şi sîngele oamenilor se împletesc cu fierul maşinilor, formînd împreună o singură gigantică maşină", ascunde o surdă şi insurmontabilă adversitate : „Dar uneori această masă enormă de fier şi carne îşi pierde sincronizarea şi se întretaie. Fierul, avînd forma unor spiţe, cîrlige sau tampoane, loveşte oasele avînd formă de falange, de braţe, de maxilare, iar uneori de cranii, şi le sfărîmă". Există la Geo Bogza, abia mascată, o împotrivire constantă la formele şi ritmul vieţii moderne, integrată procesului de industrializare. Mecanismele acesteia, dezumanizante, atît cele tehnice, cît şi cele birocratice („caracatiţa birocratismului", „monstruoasa cetate a birocratismului", „cancerul negru al birocratismului"), fac parte dintr-un uriaş complot al oligarhiei. În polemica lui cu aceasta, Geo Bogza îi dezvăluie nu numai mijloacele brutale, tîlhăreşti (vezi *Lumea petrolului*), dar şi pe cele rafinate, subtile. În noua mitologie a secolului al XX-lea, obiecte în aparenţă inofensive capătă o forţă ascunsă, tiranică, ocultă, devin adevărate „fetişuri". Una dintre ele este, în *Tăbăcarii*, registrul, Cerber şi Gorgonă, mai puternic decît „maşinile satanice", miasmele otrăvitoare şi murdăria : „La adăpostul registrului, directorul amendează, concediază, asasinează, avînd aerul că el însuşi e un simplu servitor al paginilor de hîrtie, al cifrelor negre, tiranice, asasine". Registrul se insinuează pînă şi în trupul organismelor sindicale ale muncitorilor, mortificîndu-i ţesuturile : „Au apărut statute, regulamente, cereri de înscriere, taxe

de înscriere, primiri, excluderi, registre, registre, registre [...]. Stăpînii tăbăcarilor pot fi liniştiţi. Dintre registre n-a izbucnit niciodată flacăra revoltei". Aceeaşi putere ocultă, declanşînd energii, punînd în mişcare oameni, lucruri, maşini, bani, o dobîndeşte o simplă iscălitură, cum este aceea dată de un ministru în orele de audienţă : „Ministrul a iscălit. Şi numaidecît păduri încep să fie tăiate, în gări se grămădesc vagoane cu porci, din Constanţa îşi iau drumul vapoare cu petrol" (*Orele oraşului*). Uneori această putere nici nu capătă formă şi nume. Pentru un umil vînzător ambulant, Chitră, eroul reportajului *Gură de om, gură de cîine*, publicat în numărul de anul nou, 1935, al *Vremii*, destinul e „cineva" care-i ameninţă necontenit existenţa. În alte reportaje acest „cineva" capătă însă contur precis. Existenţa muncitorilor sondori, tăbăcari, mineri se desfăşoară sub semnul unui permanent pericol. „Războiul" petrolului îl face iminent în schele : „Sub pămînt, conducte cu gaze. Explozii. Deasupra pămîntului, reţele de înaltă tensiune. Prins între explozii şi electrocutări, omul trăieşte zvîcnit, ca picioarele broaştei din experienţa savantului italian". Sau la rafinării : „Pericol să fumezi, pericol să pui mîna, pericol să te apropii, pericol de a fi carbonizat, pericol de moarte. Pericol de a arunca rafinăria în aer". Capitole întregi din reportajele industriale ale lui Geo Bogza sînt rezervate accidentelor : incendii, explozii, electrocutări, mutilări, prăbuşiri, inundaţii, sufocări, rătăciri în adîncuri : *Accidente de muncă* în *Lumea petrolului*, *Înmormîntare cu drapel* în *Tăbăcarii*, *Nenorociri şi catastrofe* în *Oameni şi cărbuni din Valea Jiului*. Uneori, aceste nenorociri şi catastrofe sînt : seceta, frigul, boala, sărăcia, mizeria. Nenorocirile şi catastrofele sînt atît de frecvente în „ţara de lut", încît aceasta pare aşezată sub zodia unui blestem, o „ţară damnată", cunoscînd „cu regularitate astronomică" invazii de lăcuste, inundaţii, secetă şi foamete, incendii. Numitorul comun al „ţărilor" lui Geo Bogza e sărăcia, care are diferite forme, grade şi intensităţi. Scriitorul operează disocieri : sărăcia e „nudă", „lucie", „liniară", „limpede", „dreaptă" în ţara moţilor, murdară, insalubră la cîmpie, stridentă şi otrăvitoare în Valea Plîngerii. Despre reportajul dedicat acesteia s-a spus că e un alt *Poem-invectivă*, al dezagregării societăţii capitaliste, ceea ce corespunde, desigur, sensului său polemic implicit. Credem însă că adevărul său ultim trebuie căutat mai departe, într-o viziune generală, existenţială, asupra „trecerii", descompunerii şi degradării materiei. Mai ales gloria trecătoare a produselor confecţionate de civilizaţia modernă este vizată. *Zile şi nopţi în Valea Plîngerii* e o apocalipsă a putreziciunii şi pestilenţialului. O pedeapsă, parcă, pentru imixtiunea omului în ordinea firească a naturii. Agenţii ei sînt murdăria jilavă („maioneză de murdărie", „pojar", „acnee", „erupţie pestiferată"), miasmele („aer putred", „duhoare", „infern olfactiv", „aventuri pestilenţiale"), guzganii, muştele. Imagini de coşmar ca cele ale Văii Plîngerii vor reveni în scrisul lui Geo Bogza, o dată în prezentarea unui tîrg moldovenesc din cîmpie, literalmente sufocat sub o mască compactă, vîscoasă de muşte [8], şi, din nou, în descrierea unui cartier de altădată al Braşovului, aşezat pe malurile unei „gîrle infame", Spurcata, în care întîlnim aceeaşi enumerare de lucruri nefolositoare, aruncate şi cariate de mur-

[8] Geo Bogza, *Un oraş din infern*, în *Vremea*, nr. 361, 28 octombrie 1934, p. 1.

dărie. Există, în concepția lui Geo Bogza, cîteva elemente primordiale, pure, cum sînt aerul, apa, lutul, piatra — aceasta din urmă nu îngăduie sărăciei din munții Apuseni să devină mizerie. La nivelul alimentelor el le numește „instituții" (una dintre ele este laptele). Pe de altă parte, există compoziția, mixtura, care, mai ales cînd este un rezultat al intervenției imprudente a omului, provoacă alterarea, degradarea elementelor fundamentale. Aceste elemente ale lumii materiale devin, evident, pentru Geo Bogza, termeni în construirea unor metafore existențiale în sensul dorit, căci unul și același element, pus în alte ecuații, dezvăluie alte înțelesuri, uneori total diferite. *Noroiul*, de exemplu, întîlnire fericită, fecundă, a două elemente esențiale, pămîntul și apa, devine un factor pozitiv, loc și condiție a genezei (*Dezlănțuirea primăverii*), plămadă pentru viitoarele construcții (vezi secvența cărămidarilor din *Cartea Oltului*) și chiar un factor de supraviețuire (după război, femeile din Moțca mănîncă pămînt umezit cu apă). Cînd devine un semn al intervenției brutale a omului în natură și, mai cu seamă, cînd dobîndește un reflex moral, noroiul e un factor negativ, semnificînd condiții precare și insalubre de muncă în capitalism sau, într-un plan cu mult mai extins, degradarea relațiilor interumane (*Lumea petrolului*), descompunerea unei societăți (*Valea Plîngerii*) și chiar, într-o perspectivă cosmică, o stare de agregare absurdă, nedorită a materiei, căreia i se opune „starea de zăpadă" a lumii (*Priveliști și sentimente*). La acest nivel, al convertirii în metaforă, *frigul* cunoaște și el multiple semnificații. Într-un articol din 1933, Geo Bogza făcea distincție între „frigul natural" și „frigul social", acesta din urmă degradant. „Frigul și foamea, suferite în sînul naturii, chiar dacă duc la moarte, trezesc în oameni un sentiment al bărbăției. Cu totul alte sentimente trezesc foamea și frigul cînd sînt îndurate într-un oraș, în miezul indiferenței generale". Din acest punct de vedere, frigul semnifică, prin reflex social, o nedreaptă și umilitoare constrîngere fizică (*Nopți de ger*) prin reflex existențial, gheara unui destin implacabil, la fel de nedrept (*Moartea lui Iacob Onisia*), dar și, prin reflex etic, spiritualitate, inflexibilitate, altitudine (*Orion*, *Iarna în munți*, *Orion în America*).

O ipostază a omului în reportajul lui Geo Bogza este lupta : cu materia îndărătnică, cu împrejurările ostile, cu semenii. Reportajul însuși e un gest temerar, o „descindere", o înfrîngere a unor obstacole și adversități. În *Valea Plîngerii* scriitorul trebuie să înfrîngă mai întîi răzvrătirea propriului său organism, apoi teama și bănuielile jalnicilor ei locuitori. Intrarea într-o tăbăcărie se face „după cîteva săptămîni de tentative zadarnice". Pentru a cunoaște condițiile de muncă ale minerilor, scriitorul trebuie să treacă el însuși prin greutăți și pericole. Reportajele industriale ale lui Geo Bogza capătă uneori aspectul unor relatări de război. Întreaga „lume a petrolului" de altfel pare teatrul unor vaste operații militare. În *Tăbăcarii*, munca e o continuă „harță" între oameni și mașini, îndelungată, istovitoare, periculoasă. În minele de aur, ea e o continuă pîndă și urmărire. Petrolul, aurul, cărbunele sînt smulse pămîntului cu eforturi uriașe, aproape supraomenești. În Valea Jiului, minerii participă la o încleștare dramatică cu straturile compacte, masive și, uneori, îndărătnice de minereu. Iată rînduri dintr-un veritabil jurnal de front : „Pe jumătate goi, negri de praf de cărbune, scăldați în rîuri întregi de sudoare, minerii par soldați într-o tran-

see în clipa cea mai intensă a atacului, luptîndu-se pe viață și pe moarte atenți, încordați, știind să mînuiască armele, căutînd locul cel mai bun pentru lovit și în aceeași clipă lovind năprasnic, spărgînd linia cărbunelui și făcîndu-l să sară în țăndări, respinși uneori și atunci revenind cu mai multă furie, gîfîind, cu ochii sticloși, cu fălcile strînse, în păcănitul de mitraliere al perforatoarelor, în timp ce din spate uruitul neîntrerupt al craţărului îi îndeamnă la luptă, cu bubuitul surd al artileriei". Deși grea și istovitoare, munca are la Geo Bogza o frumusețe aspră, bărbătească. Alături de pagini incisive despre „industriile negre", întîlnim altele, mai calme și mai luminoase, evocînd poezia uzinei: „În centru, instalațiile în care se rafinează țițeiul: un conglomerat de cazane, de tuburi, de țevi și de scări în spirală. Dedesupt, ard focuri năprasnice. Țițeiul fierbe, duduie, înnebunește. E frumos"; sau *poezia minei:* un capitol din reportajul Văii Jiului se numește așa și e inspirat din legănarea lămpilor de mineri în întunericul abatajelor, construind constelații („Cloșca cu pui", „Carul mare") și aducînd un adevărat „bal al cerului" pe pămînt: „Un întreg univers se desfășoară sub priviri, și nimic n-ar putea fi mai emoționant decît gîndul că toate astrele lui sînt oameni, că sub fiecare lumină din această puzderie de lumini o inimă omenească bate, caldă și plină de sînge, că fiecare tremurătoare stea este o lampă umilă de miner". O poezie gravă, cu accente de imn și de epopee, e prilejuită de motivul, frecvent întîlnit, al plecării sau sosirii oamenilor de la lucru, un ritual solemn, compus din fantastica defilare a făcliilor aprinse pe dealurile prahovene, din balansul lămpilor de miner în adîncuri, șoapte răzlețe, bocănitul sacadat al bocancilor pe asfalt, umbre uriașe proiectate pe ziduri. Un final de apoteoză închide ultima filă a dramaticei *Lumi a petrolului,* din care nu lipsesc rezonanțele profetice. El se numește *Oameni cu torțe:* „Greoi, masivi, străbat satul adormit, iar lumina le aruncă timp de cîteva clipe umbrele gigantice pe ziduri, ca și cum din trupurile lor ar țîșni alte ființe, uriașe, adevăratii sondori, proiectare simbolică a forței care zace în străfundurile lor". O surdă amenințare și promisiunea unor prefaceri cuprinde, într-un text din 1936, secvența revărsării „într-o mișcare de epopee" a miilor de lucrători bucureșteni, din cartierele lor mărginașe către fabrici și ateliere (*Tramvai clasa a II-a*). Ca în atîtea rînduri, pagina lui Geo Bogza se încarcă cu o puternică și vibrantă tensiune lirică. Pe neobservate, reportajul încetează și începe poezia. Ultima secțiune a cărții din 1939, purtînd un titlu evident sadovenian, *Dunărea, împărăția apelor,* se află aproape constant sub regimul poemului în proză. Reluînd-o mai tîrziu în volum, autorul o va separa de ciclurile marilor reportaje și, îmbogățind-o cu pagini noi, o va reintitula *Fișe de copilărie.* Prin aceste „fișe" și, mai cu seamă, prin cele următoare: *Fișe de închisoare, Fișe de război, Fișe de provincie,* la care se adaugă „laudele" anotimpurilor, apoi *Moartea lui Iacob Onisia,* se face tot mai simțită în creația lui Geo Bogza tentația prozei artistice.

Tudor Arghezi: *Două stepe*

IERONIM TĂTARU

I
1 O stepă jos, o stepă neagră sus.
2 Se-apropie-mpreună și sugrumă
3 Calul de lut și cîinele de humă
4 Și omul lor, din umbra de apus.

II
5 Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară
6 Gheme de drumuri zac în eleșteu.
7 Hambarul n-a lăsat nimic afară.
8 Noaptea-ncuiată e un lacăt greu.

III
9 Noi, singuri trei, dăm lumii închise roată,
10 Cercăm, strigăm, nici un răspuns,
11 Că oboseala pribegiei ne-a ajuns
12 Și n-avem loc să stăm și noi odată.

IV
13 Unde ne ducem ? Cine ne primește ?
14 În poarta cui să cerem crezămînt ?
15 Hai, calule, hai, cîine, pămîntește,
16 Să batem, frînți, cu pumnii în pămînt. [1]

În catrenele acestui poem, versurile de 10 silabe (1, 4, 6, 8, 14, 16), alcătuite din picioare metrice complete, alternează cu cele de 11 silabe (2, 3, 5, 7, 13, 15), terminate cu un picior metric incomplet, fragment, de obicei, al unui iamb. Excepție de la această situație fac versurile 10 și 11, compuse astfel : primul, din 8 silabe ; al doilea, din 12 silabe. Înregistrăm deci o abatere de la măsura obișnuită a versurilor, care se produce în strofa a III-a, într-un moment de enumerare a unor acțiuni febrile

[1] Poem publicat în *Revista fundațiilor*, anul XIII, nr. 5, 1946. În periodic, poemul este precedat de varianta intitulată *Stepele*, inclusă de Tudor Arghezi în volumele : *Versuri*, București, Editura de stat penaru literatură și artă, 1959, p. 719, și *Scrieri*, II, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 169. Poemul *Două stepe* a fost reeditat în volumul postum : Tudor Arghezi, *Litanii*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 159. Ambele poeme argheziene amintite sînt comentate de Șerban Cioculescu în volumul *Varietăți critice*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 452—456, în studiul *Metafora stepei în două variante* (apărut mai întîi în *Steaua*, anul XVI, nr. 5, mai 1965, p. 20—22).

și de prezentare a efectelor unor căutări. Versurile nu au cezură fixă ; cezura apare numai în versurile 1, 4, 9, 10, 13 și 15. Nu putem vorbi deci de o curgere lină a versurilor, cu pauze programate după un model unic. Unele sugestii pentru lămurirea semnificației poemului s-ar putea obține și din gruparea rimelor, îmbrățișate în strofele I și III și încrucișate în strofele II și IV : *sugrumă — humă ; sus — apus ; răspuns — ajuns ; crezământ — pământ*. Nu insistăm însă asupra sensului acestor grupări. Extrem de variabilă este structura metrică a versurilor. Cel mai des întîlnit este ritmul suitor al iambului (care acoperă complet versurile 1, 2, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 14 și 16). În alte versuri (3, 5, 6, 8), iambul coexistă cu troheul, acesta din urmă ocupînd primul picior metric al fiecăruia dintre stihurile amintite. În fine, versurile 13 și 15, în care se pun cele mai tulburătoare întrebări și se dau cele mai desperate îndemnuri, au o structură metrică deosebită de cele două situații prezentate, picioarele metrice de trei și patru silabe alternînd cu cele de două silabe, în fiecare dintre ele silaba accentuată ocupînd o poziție diferită. În consecință, în poem întîlnim două tipuri de ritmuri : un tip al ritmului unitar, alcătuit din iambi :

(_ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ // _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _)

și un tip al ritmului combinat, alcătuit fie din trohei și iambi :

(⏑ _ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ // ⏑ _ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _ ⏑ / _),

fie din trohei și picioare metrice trisilabice și tetrasilabice :

(⏑ _ _ / ⏑ _ / ⏑ _ _ / _ ⏑ _ // _ ⏑ _ _ / _ ⏑ _ / ⏑ _ / ⏑ _),

în versurile 13 și 15. Ritmul sugerează, îndeosebi în strofele I, II și IV, o „mișcare de înălțare" (predominantă, deoarece iambii sînt des întîlniți), dar și o „cădere" [2].

Singura strofă în care se păstrează unitatea ritmică este strofa a III-a. Ritmul poemului ilustrează confruntarea unor forțe care acționează alternativ. Această confruntare se precizează atunci cînd urmărim vocalele accentuate ale poemului. Din categoria acestor vocale, frecvența cea mai mare (aproape egală) o au vocalele deschise (*a* = 15 + 7 diftongi urcători, terminați cu *a* accentuat), cît și cele închise (*u* = 17 + 1 diftong coborîtor, care începe cu *u* accentuat). Vocalele accentuate *a* și *u* (40) au o frecvență tot atît de mare cît toate celelalte vocale accentuate (*e*, *i*, *o*, *î*, *ă* = 40). Rezultă că tema vocalică a maximei deschideri, „luminoasă", se află în opoziție cu cea a maximei închideri, „sumbră". Sistemul acestor opoziții acționează și atunci cînd constatăm că numărul diftongilor accentuați urcători (*ea* = 2 ; *ia* = 1 ; *oa* = 4 ; total = 7) este egal cu cel al diftongilor accentuați coborîtori (*eu* = 2 ; *îi* = 2 ; *ui* = 1 ; *ei* = 2 ; total = 7).

Toate verbele din poem sînt predicative. Aceste verbe sînt în număr de 20 (dacă subînțelegem existența, în primul vers, a verbului „a se afla"

[2] Mișcarea ritmică este receptată subiectiv : „Dacă admitem primatul mișcării ritmice, nu ne va mira deloc faptul că lecturi diferite ne duc la rezultate diferite ; nimic surprinzător în faptul că, citind în chip diferit o poezie, realizăm alternanțe diferite ale unităților ritmice" (O. Brik, *Ritm și sintaxă*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 186—187).

repetat, în versul al patrulea a verbului „a veni" și în versul al zecelea a verbului „a obține", aflat la forma negativă). Din cele 20 de verbe ale poemului, 17 sînt la timpul prezent și numai 3 la timpul trecut. Frecvența deosebit de mare a verbelor la timpul prezent dovedește faptul că poemul abordează o problemă acută a existenței, a condiției *actuale* a ființelor într-un anumit univers. Verbele din primele două strofe (9 la număr) notează cadrul „acțiunii" sau existența dată a unor lucruri. Nicăieri în aceste strofe nu se vorbește de o ființă creatoare, activă. Lucrurile există sau acționează din impulsuri proprii. De aceea, în primele două strofe, verbele notează starea, existența și acțiunea reflexivă sau răsfrîntă de altcineva, necunoscut, asupra unui obiect (sînt singurele strofe în care întîlnim verbe la diateza reflexivă și pasivă). Verbele din următoarele două strofe (11 la număr) notează momente consecutive ale *acțiunii* ființelor. Cu excepția unuia (*a ajuns*), toate aceste verbe sînt la timpul prezent. Ele exprimă acțiuni îndreptate împotriva unui univers ostil, eșuate însă. Există deci o opoziție între verbele care notează momente consecutive ale „acțiunii" și cele care notează cadrul „acțiunii". În această opoziție, verbele din cele două categorii sînt dispuse simetric, pe grupuri de strofe.

Sugestii importante pentru lămurirea structurii și a semnificației poeziei putem obține din analiza substantivelor. Acestea (29 la număr) ocupă un loc aproape egal cu al celorlalte părți de vorbire („cuvinte pline"), întîlnite în poezie. Desprindem din această constatare precizia limbajului, concentrarea, în *Două stepe*, a unor mijloace simple de expresie poetică. De altfel, valorile plastice ale poemului sînt puține, ele găsindu-se în primele două strofe și fiind create tot cu ajutorul substantivelor cu valoare de atribut. Semnificativ este și numărul foarte mic al adjectivelor (3). Interesul poetului pentru culoare și pentru detaliile decorului este scăzut.

S-ar părea că raportul dintre substantive și verbe este în favoarea substantivelor. Dintre substantive, numai 7 au rol de subiect, celelalte fiind complemente (directe — 6 ; indirecte — 4 ; de loc — 4 ; de mod — 1), atribute (genitivale — 1 ; prepoziționale — 4) sau neavînd funcție sintactică (vocativele : *calule*, *cîine*). Ținînd seama de faptul că un număr mare de substantive (16) ilustrează răsfrîngeri directe sau indirecte ale acțiunii verbelor asupra lor și modul sau direcția acțiunii, constatăm că elementul dinamic domină poemul.

Imprecis determinat este spațiul liric al poemului. Întîlnim numai trei adverbe de loc, două desemnînd poziția stepelor (*jos*, *sus*) și unul „zgîrcenia" categorică a hambarului, care nu lasă nimic *afară*.

Se pot stabili legături între constatările de pînă acum și organizarea sintactică a poemului. În primele două strofe, desfășurarea sintactică a propozițiilor urmează schema generală Subiect — Predicat — Complement, cu anumite amplificări ale elementelor Subiect și Complement, care sînt exprimate prin substantive determinate. Remarcăm structura simetrică a propozițiilor din primul și din al doilea vers, care urmează, cu unele excepții, schema generală amintită, și a sintagmelor cu schema Complement — Atribut, care se succedă într-o ordine perfectă, ocupînd spațiul versurilor 3 și 4. Desfășurarea sintactică a primei strofe sugerează ideea de coeziune, atît a ființelor, cît și a elementelor care tind să sugrume aceste ființe. Structura

sintactică cea mai regulată o are strofa a II-a, în care fiecare vers constituie o propoziție cu topică firească, dacă facem abstracție de inversiunea „Noaptea-ncuiată e", și aceasta justificată atît de cerințele prozodice, cît și de intenția sublinierii caracterului închis al spațiului nopții. A doua strofă aduce o adevărată avalanșă a elementelor unui spațiu dușmănos, din care nu există șanse de ieșire pentru ființe, elemente observate, deocamdată, obiectiv. Jumătate din complementele primelor două strofe (6 din 12) sînt complemente de loc, contribuind la fixarea acelui cadru al „acțiunii" denumite în mod special de verbele pe care le-am grupat într-o categorie separată. Pînă la sfîrșitul poemului, complementul de loc nu mai are decît două ocurențe. Frecvența lui în primele două strofe justifică rolul pe care i l-am atribuit. Propozițiile cele mai numeroase (7) le întîlnim în strofa a III-a, în care elementele Subiect și Predicat se succedă invariabil și au determinări puține. Aceasta este, cum am văzut, singura strofă care păstrează unitatea ritmului iambic. Prin structura sa sonoră și sintactică, strofa a III-a sugerează efortul susținut al ființelor pentru depășirea condiției pe care le-au creat-o forțe potrivnice. Acest efort susținut este dovedit și de verbele acțiunii (*dăm roată, cercăm, strigăm*), care se succedă fără determinări sintactice. Desfășurarea sintactică a ultimei strofe este complet diferită de cea a strofelor anterioare. Mai întîi este de observat că această strofă cuprinde trei propoziții interogative, care ocupă spațiul versurilor 13 și 14. Propozițiile din versul 13 au o structură simetrică și urmează schema Subiect — Predicat, ultimul element (Predicatul) fiind determinat într-un loc de un Complement direct. Schema sintactică ideală (Subiect — Atribut — Predicat — Complement) se tulbură în versurile 15 și 16, în care elementul Complement precedă subiectul și predicatul. Strofa a IV-a reprezintă un moment de „criză" și în sintaxă, ilustrat nu numai de topica inversă, ci și de prezența propozițiilor interogative, a interjecțiilor și a substantivelor în cazul vocativ. Acest moment de „criză" este susținut și sonor, strofa a IV-a avînd cea mai neregulată compoziție metrică.

Cuvîntul *stepă* are, în poemul arghezian, evidente valori conotative ; el semnifică spațiul pămîntului și spațiul cerului. În sprijinul acestei afirmații vin următoarele versuri din varianta amintită a poemului :

> În seara sură, care-ncepe,
> Stau față-n față două stepe,
> Una de ceruri, alta de pămînt...

Antonimele *jos* și *sus*, care stabilesc poziția stepelor, ar putea marca opoziția dintre acestea. Este vorba însă de o opoziție relativă, deoarece există elemente unificatoare pentru cele două stepe : caracteristicile care le definesc, mișcarea și acțiunea lor identică, sugerată și de adverbul *împreună*. *Stepa de sus* este *neagră*, adică sumbră, dușmănoasă. Verbul *se apropie*, aflat la diateza reflexivă, ilustrează faptul că mișcarea este intrinsecă stepelor. Acțiunea de *sugrumare* se răsfrînge asupra treimii : *calul, cîinele, omul*. Toate aceste trei substantive au articol hotărît ; ființele sînt precis desemnate, singulare. Primele două componente ale treimii sînt determinate de două substantive sinonime (*lut, humă*), care denumesc elemente relativ fragile, dar cu existență permanentă. Ultima componentă a triadei, *omul*, este

mai întîi lămurită prin adjectivul posesiv *lor;* această determinare pare, într-adevăr, curioasă, deoarece răstoarnă „...raportul obișnuit dintre «regele Creației» și slugile sale patrupede, în favoarea acestora“ [3]. Atributul *lor* sugerează condiția acestui om, care nu mai este umană, ci „cîinească“, asemănătoare celei a animalelor. Afirmația aceasta este dovedită de toate cele patru versuri ale ultimei strofe, în care omul se adresează animalelor ca unor ființe care au o condiție egală cu a lui. Deci, în anumite împrejurări, pe care urmează să le precizăm, omul și animalele par „nivelați biologic“ [4]. Ceilalți doi termeni care lămuresc substantivul *omul* (*din umbra, de apus*) trebuie puși mai întîi în relație cu *stepa de jos*, domeniul de existență al ființei umane din vremuri imemoriale, apoi cu determinantul *neagră* al *stepei de sus*. Stepa de jos, ca și cea de sus, este umbrită, întunecată, omul rătăcind într-un univers crepuscular, *de apus*. În acest univers, omul, însoțit de tovarășii săi de totdeauna, patrupezi, bîjbîie prin întuneric, neavînd nici un punct de orientare. Observăm dubla apariție a substantivului *drum*. Prima dată acest substantiv figurează la singular și este însoțit de articol hotărît ; a doua oară apare la plural și nu este articulat (*drumuri*). Folosirea aproape pleonastică a substantivului *drum* în două versuri alăturate nu este o scădere artistică (T. Arghezi este un maestru al utilizării sinonimelor), ci un fapt cu semnificație deosebită. *Drumul* este unul singur, cel căutat de treimea în care omul are rolul de călăuză. *Drumurile* sînt mai multe, dar nu duc la locul căutat. Din proprie inițiativă, *drumul s-a strîns*, s-a ascuns călătorilor. *Drumurile zac* într-un *eleșteu*, au fost cîndva folosite, dar acum sînt părăsite ca netrebuincioase. *Drumul*, elementul singular, s-a strîns *din lume*. *Lumea* este aici spațiul cuprins între cele două stepe, orizontul căruia îi *dă roată* treimea dezorientată. Această lume este *închisă*, de o întunecime categorică, o *noapte încuiată cu un lacăt greu*. În această „noapte absolută“, treimea caută *drumul* care poate duce la un loc de popas. *Drumul* este însă ascuns, iar pribegii nu găsesc *locul* odihnei. Ființele sînt condamnate la rătăcire perpetuă, pentru că acel loc, acea Mecă năzuită, de fapt nu există („Și n-avem loc să stăm și noi odată“). Substantivele *sfoară* și *gheme* trebuie puse în relație, ele desemnînd proprietăți (tot poetice) ale *drumurilor :* maleabilitatea, flexibilitatea, posibilitatea de *a se strînge*, de *a se face ghem*. *Drumurile* nu sînt lucruri durabile. Ele nu sînt nici creații ale omului, ci „obiecte“ preexistente treimii care le caută.

În primele două strofe, numai substantivul *hambarul* (cu funcție de subiect) ar putea desemna un produs al activității omului (*sfoara, ghemele* sînt, în poem, numai elemente de relație). *Hambarul* este pus în raport cu un verb la timpul trecut (*n-a lăsat*). El nu este ridicat de om și nici nu se află sub controlul acestuia. Altfel, *hambarul* nu i-ar părea omului inaccesibil, înzestrat cu forța covîrșitoare de a ascunde bunuri. Primele două strofe prezintă deci *constatarea* unui univers nocturn, neluminat de vreun astru, în care nimic nu aparține omului. E un univers al beznei definitive, inospitalier, asfixiant, în care stepele, aflate în poziția unor planuri paralele, se

[3] Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, p. 455.
[4] *Ibidem.*

mișcă apropiindu-se și micșorînd spațiul cuprins între ele, pentru a nu da ființelor veșnic rătăcitoare, care nu văd *drumul* și cărora li se refuză orice hrană, nici o șansă de ieșire. E un univers al morții.

Strofa a treia face trecerea de la constatarea rece, detașată, a existenței acestui univers la lămurirea condiției ființelor care îl populează. Aici apare pentru prima dată în poem un pronume personal (*noi*), care denumește ființe singulare ale universului. Din acest moment, omul nu se mulțumește numai să ia act de existența unui univers care îl oprimă, ci acționează, căutînd să-și depășească destinul. Prizonierii lumii ostile, cuprinși de sentimentul spaimei trezite de universul ucigător, sînt într-o continuă agitație (*dăm roată, cercăm, strigăm*). În această strofă, mișcarea continuă și ritmică este susținută — cum s-a văzut — și de structura sonoră și gramaticală a versurilor. Finalul acestor infinite căutări este tragic : omul și ființele care îl însoțesc nu-și găsesc *locul*. Blestemul lor este să rătăcească continuu, fără a găsi vreodată ieșirea din noaptea stepelor, fără să afle *drumul*, *poarta* în care să bată, gazda care să le dea *crezămînt*. Ultima strofă — legată, cum reiese din cele spuse, prin semnificația ei de cea anterioară —, în care omul, cuprins de sentimentul disperării, face gestul dramatic al bătăii *cu pumnii în pămînt*, constituie momentul de „criză" al poemului, susținut și în planul sonor și gramatical, clipa conștiinței impasului. Cuvintele poemului se grupează în patru principale cîmpuri semantice : primul definește universul și caracteristicile sale (*stepă neagră, umbră, apus, noapte, eleșteu, lume închisă, pămînt, lacăt, hambarul*), al doilea acțiunea opresivă a acestui univers (*s-apropie, sugrumă, zac, n-a lăsat, e încuiată*), al treilea ființele acțiunile și starea lor (*omul, cîinele, calul, dăm roată, cercăm, strigăm, oboseala, pribegia, n-avem, ne-a ajuns, să stăm, ne ducem, ne primește, să batem, frînți*) și al patrulea obiectul căutărilor omului (*drumul, răspuns, loc, poarta, crezămînt*). În majoritatea lor, cuvintele din primele două cîmpuri semantice ocupă spațiul strofelor I și II, iar cuvintele din următoarele două cîmpuri semantice spațiul strofelor III și IV.

În poem întîlnim, mai întîi, o categorie a imaginilor explicite, care nu lasă posibilitatea vreunei ambiguități. Din această categorie fac parte metaforele *stepei, ghemelor* de drumuri și *nopții* încuiate, epitetele generale, fără valoare plastică deosebită, exprimate prin adjective (*neagră, greu, închise*), substantive cu valoare de atribut (*de lut, de humă, de apus*) sau adverbe (*pămîntește, frînți*), personificarea stepelor, drumului și hambarului, cît și comparația *ca o sfoară*. A doua categorie o formează imaginile rezultate din procesul de simbolizare la care sînt supuse cuvintele. Asemenea cuvinte (*umbra, noaptea*) au un sens inițial, propriu, cumulat cu unul simbolic. Aceste sensuri coexistă în context, producînd un al treilea sens, nou, sensul metaforic. Odată cu declanșarea acestui sens metaforic, sensul propriu și sensul simbolic trec în umbră. Pentru lămurirea procesului poetic, dăm un singur exemplu : *noaptea ;* sensul inițial : interval de timp, durînd de seara pînă dimineața, în care soarele se află sub orizont și în care e întuneric ; sensul simbolic : întuneric, întunecime ; sensul metaforic : „...univers închis și orb, limitat ca spațiu și impenetrabil vederii" [5]. Majoritatea

[5] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 455.

covîrşitoare a cuvintelor cu sens figurat ocupă spaţiul primelor două strofe ale poemului, adică tocmai al acelor strofe care creează imaginea nopţii de coşmar.

În *Două stepe*, omul nu comunică nici cu semenii săi, nici cu divinitatea căreia i se destăinuia poetul (vezi şi : „Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş" [6]) atunci cînd mai spera să-i dea vreun semn (precum în : „Vreau să te pipăi şi să urlu : «Este» !" [7]). Căile cunoaşterii îi sînt închise omului din *Două stepe*, poemul amintind de versurile : „Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină / În care paşte un mînz" [8], universul îi este ostil, ca în stihurile unui psalm : „Piscul sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit. / Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit / Şi n-am scăpat de zarea marei stepe" [9], destinul său fiind acela de a rătăci veşnic, într-o noapte fără sfîrşit, fără să afle o „scamă de zare". Spaima trezită de infinitul mut, exprimată de cunoscuta maximă a lui Pascal („Tăcerea eternă a spaţiului infinit mă înspăimîntă"), stăpîneşte eroul liric arghezian. Conştient de condiţia sa, acest erou îşi strigă, ca în creaţia expresionistă, disperarea ; el bate, frînt, cu pumnii în pămîntul căruia îi cere să se deschidă şi să-l primească. Singura soluţie pe care o află omul din *Două stepe* este deci moartea. Aşa cum arăta Şerban Cioculescu, mesajul acestui poem, care reflectă doar un moment al devenirii liricii argheziene, moment crucial, „nu s-a orientat umanist" [10]. Autorul binecunoscutei sinteze a trăsăturilor definitorii ale liricii argheziene consideră „...poema (*Două stepe*) una din capodoperele marelui poet şi o creaţie de excepţională originalitate, vrednică să se integreze în patrimoniul literaturii universale. Într-adevăr, puţine sînt poeziile din toate literaturile, vechi şi moderne, care au dat expresie atît de puternică sentimentului de spaimă înaintea nopţii. Nici unul dintre modernii profesionişti ai «angoasei» — mă refer mai ales la poeţii lirici — n-a reuşit să dea întrupare estetică sentimentului acestuia, tipic existenţialismului : conştiinţa impasului. I-a fost dat unui neprofesionist al acestui sentiment să-l simtă cu adevărat şi să-l traducă în imagini puternice, sesizante în simplitatea lor, care este de fapt esenţialitate" [11].

Înrudit tematic cu *psalmii*, cu *Duhovnicească* sau cu *Între două nopţi*, poemul *Două stepe* se află la răspîntia unor drumuri ale liricii lui Tudor Arghezi, a cărui creaţie va deschide apoi noi orizonturi poetice.

---

[6] Tudor Arghezi, *Psalm*, în vol. *Scrieri*, I, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, p. 36.
[7] Tudor Arghezi, *Psalm*, ed. cit., p. 62.
[8] Tudor Arghezi, *Psalm*, ed. cit., p. 49.
[9] Tudor Arghezi, *Psalm*, ed. cit., p. 80.
[10] Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 456.
[11] *Ibidem.*

Al. Ivasiuc: *Păsările*

CORNEL MORARU

1. O controversă critică. Păsările, al patrulea roman al lui Alexandru Ivasiuc, a apărut în anul 1970. Nu plecăm de la premisa, discutabilă firește, că e romanul său cel mai reușit, dar de bună seamă că este cel mai cunoscut: trei ediții succesive în patru ani. Ulterior a mai fost reeditat într-o colecție de mare popularitate, cu prefața lui N. Manolescu. Îl considerăm, de asemenea, un roman reprezentativ, fiindcă marchează un început de modificare esențială în proza lui Ivasiuc, în direcția epicii obiective și sociale. Pe de o parte, se resimte încă maniera pronunțat eseistică din *Vestibul*, *Interval* și *Cunoaștere de noapte*. Pe de alta, anunță apariția unor romane ca *Apa*, *Iluminări* și *Racul*, de o formulă narativă mai echilibrată și mai complexă. Cam în același timp și, desigur, nu întîmplător, Al. Ivasiuc trece de la eseul romanesc, bazat pe o estetizare a ideilor, la eseul publicistic, din seria *Pro domo*, în care încearcă o radicalizare a comentariului filozofic și politic. E vorba de o critică a ideilor, în sensul analizei logice inteligente, de astă dată în afara oricărei estetici a retrăirii și autenticității psihologice. Nu e o critică dusă pînă la capăt, dar ni se pare remarcabil efortul de aplicare a gîndirii la concret și de formulare a unor opinii într-un domeniu intolerant la orice inițiativă de reflecție personală. Iată, deci, că alunecarea în convenția epică tradițională, ca și reașezarea mai „realistă" a conceptelor în eseu, corespunde unei noi formule intelectuale, unei necesare diversificări a expresiei. În cîmpul criticii, s-a iscat, mai ales după publicarea romanului *Apa* (1973), o controversă. Critici ca Al. Protopopescu [1] și N. Manolescu [2] au nostalgia primelor trei cărți ale autorului, pentru modernitatea lor și pentru calitatea intelectuală a problematizării vieții. Despre aceleași volume însă, Cornel Regman afirmă că sînt „precumpănitor teziste, experimentale și ... nesuferite". Avem impresia că o alegere tranșantă nu se poate face într-o asemenea alternativă, păcătuind de o anumită rigiditate. Numai cu argumente de gust, rareori se ajunge cu adevărat la o judecată globală asupra operei unui artist tînăr. Cu *Păsările*, oricum, ne aflăm între cele două extreme. În sfîrșit, astfel de metamorfoze, în sensul schimbării uneltelor scriitoricești, au mai avut loc în proza contemporană, printre alții la Mircea Ciobanu.

---

[1] *Alexandru Ivasiuc interpretat de...*, Studiu introductiv, argument, antologie, cronologie și bibliografie de Constantin Preda, București, Editura Eminescu, 1980, p. 198—207.

[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*. Eseu despre romanul românesc, vol. II, București, Editura Minerva, 1981, p. 243—252.

2. *Prologul.* Romanul are un *Prolog*, care nu e deloc convenţional. Pare un text autonom — dens, concentrat, o admirabilă compoziţie de stil şi atmosferă. Timpul trecut al relatării şi precipitarea detaliilor de acţiune din final îl transformă în povestire. Abia acum se vede rostul său funcţional în roman. Nu numai că precizează o stare de spirit, dar e capabil să rezume un trecut şi să anticipeze o dramă. N-am spus că anticipează un viitor, fiindcă acesta nici nu există pentru eroul confesiunii. Iată cum începe monologul : „Măcar de-ar exista un viitor. Încă foarte ceţos, cu o mie de posibilităţi, dintre care unele chiar dezastre". Dar cui să atribuim acest monolog ? Deocamdată unui „eu" destul de vag, în care îl bănuim disimulîndu-se pe autorul însuşi. Înseamnă atunci că el ne propune de la bun început un joc subtil, ingenios, un scenariu rafinat şi, bineînţeles, echivoc, amestec frenetic de ficţiune şi biografie.

2.1. *Simboluri.* Să urmărim însă mai atent conţinutul prologului şi nu ce se va întîmpla mai departe în roman. Este evocată în două secvenţe, bine marcate, „doamna în verde", de fiecare dată în alt registru sufletesc. Prima dată se insinuează o emoţie voluptuoasă, mai senină, de aşteptare a mult doritei vacanţe. A doua oară obsesia se transformă în coşmar, într-o halucinaţie a simţurilor. Descifrăm în aceasta expresia unei stări de criză, de panică aproape metafizică (fără cauze explicite), resimţită însă ca o foarte concretă greaţă, ca senzorialitate. Peisajul marin, invocat şi mai înainte, are un aspect dezolant, descompus. Se volatilizează parcă într-un miros fetid de peşte şi mîncare. Acum apar şi „păsările" acvatice. Zborul lor apocaliptic întunecă orizontul, plaja : este ceva apăsător, straniu, spaţiul reveriei devine şi el vulnerabil. De reţinut că „doamna în verde" nu are o identitate anume, concretă. Ea este identitatea însăşi, o siluetă pură, un simbol. Şi „păsările" reprezintă tot un simbol. Nu sînt — se înţelege — simboluri misterioase, în sens romantic, fiindcă nu au profunzime. Sînt mai degrabă nişte fixaţii mentale acute, chinuitoare. Dacă n-au profunzime, au în schimb o coerenţă aparte, de tip contextual. Ele nu dau numai de gîndit (după expresia lui Paul Ricœur, în *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*), ci vor îngloba şi organiza, într-un fel sau altul, toată substanţa epică a romanului.

2.2. *Motivul fugii.* Exact în punctul cel mai intens al confesiunii, eroul îşi schimbă brusc planul de a merge la mare şi se hotărăşte să plece acasă, după douăzeci de ani, la rudele sale din nordul Transilvaniei. Plecarea e, de fapt, fuga unui suflet hăituit de singurătate, de griji, de spaime, de eşec. Să mai spunem că toate aceste gînduri şi reprezentări trec prin mintea lui în timp ce-şi lua duşul în baie. Se observă la Ivasiuc, la personajele sale, dorinţa de recluziune în locuri închise, în camere mai mult sau mai puţin întunecoase, care îmbie — sau constrîng — la retrospecţie şi autoanaliză. Vom vedea că şi amintirile, rememorarea sînt, de asemenea, un mod de recluziune (în spaţiul captiv al monologului). E semnificativ că „doamna în verde" se deplasează întotdeauna de la dreapta la stînga, la fel ca „păsările", pe linia nedefinită, fragilă, care desparte iluzoriu marea de uscat. Pasul ei pe nisipul mişcător nu lasă urme, acestea fiind spălate de valurile calme şi indiferente ale mării. Urmele paşilor simbolizează trecutul.

Prin contrast, apa mării înseamnă uitare, în timp ce dușul din baie provoacă amintirea. Această mișcare, în același ritm și mereu în aceeași direcție, uniformizează timpul și închide spațiul. Va mai reuși eroul să evadeze, să fugă acasă? Iată un pariu pe care romanul îl pune din start. De regulă, cei ca el nu au un „acasă". Lumea întreagă pare interiorizată într-o stare de spirit. Reproducem finalul prologului: „Starea mea de spirit era un amestec de grijă pentru același lucru, nedefinit, care urma să se întîmple. Peisajul era animat de pulsația mea interioară". Eroul ar trebui să fugă, în primul rînd, de sine, dar, oriunde ar pleca, se va găsi tot pe sine — în trecutul său, care l-a traumatizat ireversibil. Prin compensație, scrisul lui Ivasiuc emană un aer de spontaneitate, de revoltă împotriva modului rutinat de convietuire cu lucrurile. De unde o sete de inedit, de imagini, de culori și de prospețime. Notația însăși, febrilă, are semnificația unei aventuri în real.

Ajunși aici, vom spune că *Prologul* conține în întregime romanul, într-un chip esențial, prescurtat. Înseamnă că *Păsările* poate fi luat și ca o demonstrație epică: o desfășurare de simboluri. Proiecția simbolică, obsesivă, a realității anticipează evenimentul, acțiunea, conferă organicitate subiectului și structurii epice de ansamblu. Se pare că la Ivasiuc fragmentul narativ are întîietate asupra întregului. Faptele nu se derulează în ordinea în care s-ar fi întîmplat, ci în ordinea în care sînt memorate. Prologul mai constituie și un excelent pretext epic, pentru a declanșa ingenioasa mașinărie a romanului, cel puțin paradoxala întoarcere a eroului principal în trecut.

3. Conversație și iubire. Prima parte a romanului stă sub semnul creșterii monstruoase a memoriei. Lucian Raicu[3] observa nepotrivirea voită dintre ritmul normal al vieții și ritmul epicii lui Ivasiuc, mult mai rapid. Același lucru e valabil și pentru ritmul gîndirii sale și pentru debitul verbal impresionant, care dilată enorm anumite stări și nuclee epice posibile. În felul acesta subiectul romanului e absorbit integral de ritualul confesiunii, care e în fond o conversație mai solemnă. Iubirea modifică și ea situațiile normale, plate, declanșează criza. Romancierul însă mai întîi delimitează și fragmentează — și apoi unifică. Schematic, cel puțin pînă în capitolul al zecelea, putem vorbi de două nivele narative independente, fiecare cu structura și ritmul lui. E un paralelism perfect între „romanul lui Liviu Dunca" și „romanul lui Dumitru Vinea", dus pînă la incongruență. Intersecția dintre cele două lumi e la început convențională, prin aducerea în prim plan a unor personaje de „legătură", ca Margareta Vinea și, mai rar, inginerul Mateescu. Incongruența de nivele epice rezistă pînă cînd Dumitru Vinea începe să imite ticurile lui Liviu Dunca. Amîndoi au comun de aici încolo gustul înfrîngerii.

3.1. Cazuistica eșecului. Așadar, eroul confesiunii din prolog este Liviu Dunca. Numindu-l, romancierul se detașează oarecum de personajul său, dîndu-i libertate ficțională. Va vorbi despre el, ca orice povestitor, la persoana a treia, dar mare pondere în discurs au, în continuare, monologurile

[3] *Alexandru Ivasiuc interpretat de...*, p. 133.

acestuia, sondajele în trecut, realizate tot la persoana întîi (de data aceasta a personajului, nu a autorului). Mult mai preocupat se arată a fi acesta de Dumitru Vinea și de Victoriţa, pe care — în prima parte a romanului — îi lasă mai puţin să se confeseze. Preferă să-i prezinte el, într-o modalitate epică obiectivă, dar mai sărăcăcioasă. „Romanul lui Liviu Dunca" nu are propriu-zis subiect. Descrie rapid și convenţional, în primele pagini, orășelul de provincie, casa și familia Dunca, cu trecutul și starea ei din prezent. Mare lucru nu reţinem, dar e suficient să fixăm reperele „istorice" ale unei drame de conștiinţă individuală. În rest, sînt doar monologuri-povestiri. Întîmplările și stările de spirit vor fi consemnate, cum spuneam și mai înainte, nu în ordinea în care s-au petrecut, ci în ordinea în care sînt memorate acum. Eroul retrăiește cu fervoare, în timp ce vorbește pentru sine sau se destăinuie altora — mai întîi Iuliei, apoi Margaretei. Numai prezenţa interlocutorului face din confesiune o povestire. Conţinutul contează mai puţin, nu are caracter narativ. De aceea, dialogul, comunicarea nu se realizează. Cel care vorbește, uneori și cel care ascultă au revelaţii, fiecare pentru sine. Parcurg invariabil traseul univoc de la criză la iluminare. Cînd un personaj se exprimă (Liviu Dunca în speţă), el face două lucruri simultan : reînvie detalii, întîmplări trăite, dar mai ales comentează. Comentariul este chiar mai important, fiindcă servește analizei, ajută să fixăm tot ce este intens și vital în memorie. Reconstituirile fragmentare ale trecutului devin, prin raţionalizare, un fel de „antimemorii", cum ar zice Malraux. Toate aceste consideraţii generale au ca sursă directă primele două capitole ale romanului. Parcă înainte să intre mai adînc în subiect, romancierul își precizează cu minuţie metoda, procedeele. Prind contur mai consistent și simbolurile, adică încep să aibă și ele o „istorie". „Doamna în verde" își are un corespondent, încă destul de ambiguu, în doamna Ilea, de care se îndrăgostise platonic adolescentul Liviu Dunca. „Păsările" le-a contemplat prima dată tot atunci, în adolescenţă, în paginile unui atlas zoologic. Exact în acel moment, într-o altă cameră, s-a sinucis verișoara sa Ștefania, iubita unui șef legionar local, executat de autorităţi. La nefericita întîmplare a contribuit și felul de a fi — brutal — al bunicului, stăpînul autoritar al familiei. N-a știut deloc s-o menajeze pe Ștefania, o fiinţă delicată. Atunci a început prima revoltă a lui Liviu Dunca. Traiectul vieţii lui de aci încolo va fi un lung șir de aspiraţii și înfrîngeri. Este, pe rînd, aviator și geolog. Va lucra în anii '50 pe un șantier și, fiindcă nu depune mărturie împotriva unor oameni nevinovaţi, așa cum i se cere, ajunge și el la închisoare. Întîmplarea îl traumatizează cu o violenţă care va lăsa urme. Acum, în momentul rememorării, e un spirit sfîșiat de contradicţii și incertitudini. Pare frămîntat, neliniștit, incoerent și insolit în gesturi. Doar ideile sale sînt precise și ascuţite ca un instrument de tortură.

Perspectiva simbolică, subtextuală, are și alte urmări. Multiplică, de exemplu, cazurile și situaţiile narative. Uneori face să eșueze identitatea unor personaje : „În faţă, cu toată claritatea, îi izbucni imaginea dublă a doamnei Ilea, cele două ipostaze ale sale și nu știu din cauza căreia se hotărî". Nu doar Margareta Vinea stă sub semnul oglinzii, ci și ceilalţi eroi. Dedublarea e, într-un stadiu mai primitiv, o formă de autocontemplare și interogaţie. Este interesant că fiecare traiect individual de viaţă se desfă-

şoară imprevizibil şi, totuşi, parcă reproduce, de fiecare dată, un model anterior. Astfel, Liviu Dunca însuşi constituise un model (fără să ştie) pentru un văr al său, decedat între timp — soţul Iuliei. Ideea e că, dacă a murit copia, se află în pericol şi modelul. Nu mai puţin moartea Margaretei, în finalul romanului, o reproduce pe cea a Ştefaniei. Oglinda e însă un mod de raportare, înainte de toate, la sine, un început de autoanaliză. Le accentuează eroilor singurătatea. De cînd începe criza, ei trăiesc grav, cu intensitate şi dramatism, chiar şi cu o imensă teamă, timpul, pe care şi-l adîncesc lăuntric. Pentru unii e teama vulgară de îmbătrînire, ca pentru Victoriţa. La alţii presimţirea morţii iminente începe chiar cu obsesia perspectivei întoarse, ca într-o oglindă. Aceştia se claustrează, conştient sau inconştient, în orice împrejurare. E ca şi cum ar aştepta mereu ca o uşă să se închidă brusc în urma lor pentru totdeauna. De aici înainte, intrînd în conul de umbră al memoriei, mai e sens şi loc doar pentru cazuistica eşecului. Intelectuali, ca tipologie umană şi spirituală, eroii lui Ivasiuc sînt dintre cei ce despică firul în patru, se supun cu cruzime pe ei înşişi unei severe cercetări şi judecăţi.

Într-un moment plin de tensiune al acţiunii, protagoniştii îşi precizează fiecare felul în care a trăit — în fond, felul în care individul s-a pierdut. „— N-am trăit niciodată cu adevărat. Ce viaţă lipsită de evenimente am avut ! Cît de lipsită de evenimente !“ — exclamă Margareta Vinea. „A mea a fost bogată, foarte bogată în evenimente“ — i-a replicat de îndată Liviu Dunca. Acum începe ultima sa confesiune (cap. IX—X), cea mai impresionantă : „...şi se auzi vorbind ca pe un străin“. Cine s-a înstrăinat de lume şi de semenii săi se înstrăinează şi de sine. Vrem să subliniem, însă, că nu din lipsă de evenimente „romanul lui Liviu Dunca“ e preponderent analitic şi cazuistic. Dimpotrivă.

3.2. Monologul puterii. „Romanul lui Dumitru Vinea“ începe puţin mai tîrziu, în capitolul al cincilea. Are mai multă substanţă epică, făcîndu-i pe unii să vorbească aici de roman social şi de caractere. Firesc, modalitatea epică obiectivă nu exclude confesiunea, reveria. Primul monolog al lui Vinea conţine o meditaţie, mai mult implicită, asupra puterii. Aceasta e tema centrală a epicii lui Ivasiuc [4].

Despre Dumitru Vinea ni se spune că „avea rămăşiţe de mentalitate de stăpîn“. Prin el romancierul nu pierde prilejul de a face o radiografie exactă a autoritarismului social (altceva decît autoritarismul moral, reprezentat de bunicul lui Liviu Dunca). La început, el este idealizat : în uzina pe care o conduce, Vinea apare ca un model de forţă, bărbăţie şi putere. Un singur semn de îngrijorare : alegerea noului secretar de partid, nedorit de el (o „lichea“, un „delator“ i se pare lui şi inginerului Mateescu). Pe de altă parte, se simte din ce în ce mai străin în propria sa casă. Îl preocupă gîndul că cea mai grea înfrîngere pentru el este Margareta, pe care n-o poate domina şi îi alunecă mereu printre degete, cu gusturile ei ciudate, oricum mai delicate. Cei doi soţi formează evident un contrast, îi pîndeşte înstrăinarea completă. Vinea se consolează repede cu Victoriţa. Pe aceştia îi apropie

[4] Cum vedem şi din interviul acordat lui C. Coroiu, în *Convorbiri literare*, 1976, nr. 8, august.

senzualitatea lor, ca și complicitatea în menținerea edificiului puterii în uzină. Or, în relația cu Margareta, eroul este caricaturizat. Se manifestă ca un parvenit sadea (inițial, ca un parvenit inocent). Apoi, ies la iveală mereu alte slăbiciuni, care nu-l umanizează. Despre acestea și despre încă multe altele, care îl vor umaniza însă, va fi vorba în partea a doua a romanului. Deocamdată Vinea e Stăpînul. Cu subalternii întreține relații de vasalitate, dar mai ales profită din plin de mitul șefului atotștiutor și atotputernic, mit întreținut sistematic în uzină. Dincolo de aceste aspecte, care țin oarecum de datele caracterului și intră în fizionomia personajului, se conturează imaginea concretă a puterii înseși, diferențiată de cultul ei abstract. Se trece, cu alte cuvinte, de la reveria puterii la critica ei. Analiza ni se pare însă echivocă, pe muchie de cuțit. Ne-am aștepta la o satiră, care însă nu se realizează. Mai degrabă se justifică mecanismul prin comparația cu „burghezia în ascensiune", în sensul că vitalitatea (chiar brutală, egoistă) în politică, adică în domeniul intereselor generale, este în sine pozitivă. Lucrurile se complică și mai mult cînd Ivasiuc începe să politizeze cu cinism existența, scoțînd-o, de asemenea, de sub incidența moralei, adică reducînd politicul la a face politică cu orice preț. Întrebarea e dacă a te situa, fie și în acest context generos, dincolo de bine și rău este o inocență sau o perversiune. De altfel, greșeala constă în a fetișiza relația ierarhică. În uzină, o asemenea practică de a conduce naște tot timpul dependențe, nu libertăți, iar acestea (dependențele) se vor răzbuna. Lui Vinea îi plac disciplina și ordinea, dar numai cele care emană de la sine. În plin exercițiu al puterii, eroul este un izolat, un singuratic. El nu mai știe adevărul, cade în capcana propriilor mistificări. Cercul erorii se închide aici. Adevărul va izbucni brutal, ca o forță stihială, sub forma accidentului, un accident cu numeroși morți și răniți. Dumitru Vinea se trezește, în sfîrșit, din euforia puterii, pentru a se înscrie de aici înainte pe drumul anevoios al suferinței și răscumpărării. Poate că un sentiment al culpabilității, manifestat atît de brusc, uimește la un om atît de sigur de sine pînă atunci. După ruptura de Victoriția imediat după accident, eșecul său se profilează pur, ireversibil, capătă o anumită măreție. Din păcate, cum observa Eugen Simion [5], personajul fusese caricaturizat deja (nouă ni s-a părut că numai în contrast cu Margareta). În plus, începe să preia din ticurile lui Liviu Dunca. Bunăoară, contemplînd privirea ultimă a muribundului Iosif Dandu, un muncitor accidentat, iată ce probleme își pune : „N-am să știu niciodată nimic despre omul acesta...". Va suferi, bineînțeles, mai mult pentru vina imaginară decît pentru cea reală. Mai înainte, prin cuvîntul lui Mateescu, era conștient că, în lumea în care se mișcă și pe care el o crease (pentru sine), „nu există adaptare, ci numai luptă". Acum refuză tocmai lupta, se va lăsa călcat în picioare, devine din vinovat o victimă, adică un nevinovat cu complexe. Ultima manifestare teribilă a lui Dumitru Vinea, a puterii sale, e scena în care îl înfruntă pe procurorul-șef, la cîteva minute după accident.

3.3. Toposul privilegiat. Ni se pare că intuiția originară de spațiu închis, în acest roman, este celula penitenciară, locul de claustrare violentă, sub amenințarea sentinței capitale (situație autentic dostoevskiană, la urma urmei). Să

[5] *Vol. cit.*, p. 143.

reținem descrierea : „Eram singur într-o celulă vopsită cu ulei bleumarin, luminată doar de becul ce atîrna sus, deasupra ușii, pe coridor. Nu mi-am dat seama unde mă aflu decît după cîteva zile..." etc. Puțin mai încolo își amintește din nou de „întunecimea bleumarin a celulei". Nu e greu să punem acum în relație toate aceste detalii, absolut esențiale, cu „marea copilăriei" imaginată cîndva și invocată în același monolog al închisorii, dar în special cu imaginea din prolog a mării, ce cheamă obsedant simbolurile, de asemenea esențiale pentru viziunea epică implicită — „doamna în verde" și „păsările". E posibil ca aici să-și aibă originea toate spațiile de claustrare din roman, destul de multe. Pînă și limbajul, rememorarea capătă o funcție pedepsitoare, deoarece eroii, vorbind, confesîndu-se permanent, nu se salvează, ci se afundă și mai tare în nenorocire. Înghesuit într-un asemenea topos captiv și limitat, Timpul însuși e condamnat și el — odată cu eroul, care bîjbîie pe întuneric (fie și un întuneric al subconștientului) — să aibă numai trecut, nici o altă dimensiune. Nu se justifică altfel „creșterea monstruoasă" a memoriei și imaginației, ca și descripția uneori halucinant de realistă a detaliilor mărunte, semănînd — numai aparent — cu metoda „noului roman". Adecvarea se face, deci, la o stare de spirit sau la o emoție devastatoare, nu la realitate. Nu întîmplător autorul nu reușește să fie un pictor de medii sociale și nici nu se străduiește în această direcție (poate mai tîrziu, în *Apa*). Percepția timpului și a spațiului e de la început neconvențională : un traumatism prelungit pînă în straturile adînci ale construcției epice.

Evocarea detenției ocupă o bună parte din ultima confesiune a lui Liviu Dunca. Este momentul de maximă intensitate analitică și epică în roman. Povestea lui Dunca e strîns legată de povestea șantierului din anii '50, ca și de cea a lui Cheresteșiu, șeful șantierului, apoi colonel de securitate. Dacă mai înainte lumea lui Dumitru Vinea, în speță ierarhia puterii, era justificată global, acum autorul acuză global. Eroul a suferit și e conștient de suferința sa; de aceea, unghiul retrospecției va fi unul justițiar. Ideea este că, în anumite momente cruciale, istoria desființează individul — și pe cei slabi, și pe cei puternici —, chiar dacă istoria este văzută la scara istoriei, așa cum reușește, în bună măsură, Alexandru Ivasiuc. Tehnica, în confesiune, va fi aceeași — a „fărîmițării prin gîndire". Iată ce crede colonelul Cheresteșiu despre sine, iritat de ezitările (firești) ale lui Liviu Dunca : „Eu am ales o dată, am ales, nu sînt bătut de vînt, de ici de colo, ca orice mic intelectual burghez". Eroarea lui Cheresteșiu este că a ales o singură dată și crede că asta îl absolvă de orice vină posibilă. Comentariul autorului ni se pare oportun și justificat : „Era forma lui de destin, acea alegere, și se spunea ei". Destinul acesta era, în realitate, un privilegiu. Liviu Dunca a plecat de acasă, s-a rupt de mediul familial autoritar, pentru a schimba lumea. Nu-i era, așadar, indiferent după care legi și, mai presus de orice, după care morală se construiește lumea nouă.

3.4. „Sub semnul oglinzii". Am folosit această sintagmă și mai înainte, dar ea o definește cel mai bine pe Margareta Vinea. Eroina își face apariția prima dată în capitolul al patrulea. Ni se prezintă, urmărind atent textul, încă de la început, în așteptarea întîlnirii cu Dunca. Curios, nu o face în limbajul ei, ci în limbajul povestitorului, care e și cel al lui Dunca. O inconsecvență ? Tot ce se poate. N-ar fi, de altfel, singura. Margareta Vinea

n-are deloc personalitate, dar are o noblețe înnăscută, e o femeie fină. Ambiția, de orice fel, nu intră în caracterul ei. Toți din jur sesizează firea ei ciudată. Dintr-un „ciudat îndemn" își tapetase camera cu desene reprezentînd numai capete de cai. Se insinuează aici probabil un simbol al revoltei interioare, tăinuite. Mai observăm că și ea înclină spre confesiune, dar amintirile sale au, de obicei, un conținut fictiv, sînt inventii. Așa este visul marii călătorii sau reveria zborului și a cavalcadei, care vor eșua atît de lamentabil pînă la urmă. Liviu Dunca o vede primul sub semnul oglinzii, adică al transformării insesizabile și multiple. Eroina ia această definire ca o fatalitate, ea însăși va fi „oglindă" pentru el, cum fusese și pentru Dumitru Vinea. De altfel, cei doi protagoniști, Liviu Dunca și Margareta Vinea, comunică de îndată ce se cunosc, „intră în aceeași stare de spirit". Pentru Dunca, imaginea Margaretei se suprapune inițial peste cea a mamei sale, iar, cînd o descrie, de fapt o analizează, e ca și cum s-ar confesa el însuși. Apropierea lor are deci un resort și mai profund. Trăiesc împreună revelații deosebite, mai ales eșecul lui Dunca o implică și pe ea, o transformă în martor și complice. Romancierul amînă însă sfîrșitul.

4. Unificarea vocilor. A doua parte a romanului, ultimele cinci capitole, constituie un recviem pentru cei eșuați, dar este și un triumf al vocii auctoriale. Alarmat de tot ce a delimitat și fărîmițat pînă acum, romancierul caută sinteza, încearcă să unifice planurile dispersate ale compoziției. Mai întîi, se generalizează cazuistica eșecului, fervoarea autoanalizei. Personajele se află într-un impas grav, nu se mai întrevede pentru ele nici o șansă. Epuizîndu-și trecutul, nu mai pot trăi nici în prezent: au prea multă conștiință și tot mai puțină poftă de viață. Dumitru Vinea face figura unui „defunctus" și, cum spuneam și mai sus, începe să aibă toate ticurile, adică toate slăbiciunile lui Liviu Dunca. Primul care sesizează transformarea este cinicul Mateescu, „o inteligență superioară așezată monstruos pe o simțire și personalitate pitică". E, poate, singurul care nu pierde nimic pînă la urmă, ba chiar iese în cîștig. Victorița mai are și ea un rol, ajută — din răzbunare — la căderea lui Vinea. E însă pătimașă: distrugîndu-l pe acesta, se distruge și pe sine. Nu-și pierde funcția, dar victoria ei, meschină, seamănă mai mult cu o înfrîngere. Margareta Vinea se va sinucide. La rîndul său, Liviu Dunca nu mai are forța să plătească a doua oară cu viața. Pentru Margareta, la despărțire, el era ca și un mort. Prea conștient de tot ce i se întîmplă, lui Dunca nu i se mai putea întîmpla nimic. Nu mai are nici măcar nostalgia libertății, fiindcă nu manifestă nici un interes față de putere. Tînjește cel mult după o viață simplă, normală, dar nu are energia s-o ia din nou de la capăt, din moment ce n-a reușit s-o facă la timpul potrivit. Se consolează cu experiențele trecutului său agitat, care nu l-au făcut mai bun decît pe ceilalți, și cu înțelepciunea sa de acum, care l-a înstrăinat cu totul de lume. Într-un cuvînt, toate acestea i-au complicat excesiv de mult instinctul vieții. Destinul său e să plece mereu dintr-un loc în altul, hăituit de amintiri și înfrîngeri, să provoace la tot pasul suferințe și dezastre de conștiință. Acțiunea se precipită considerabil în aceste momente, dar se și lungește. Vinea își degustă prea lent culpele sale imaginare, iar în planul mai îndepărtat se intercalează alte episoade, cele legate de Sebișan, primul secretar, sau de vînătoare (secvență artistică

de excepţie) şi numeroase alte „istorii". Romancierul începe să deguste el însuşi naraţiunea, o dilată cît poate mai mult şi în direcţii neprevăzute. Vrea ca deznodămîntul să pară cît mai normal artisticeşte, adică solid, neforţat. Se accentuează, în acelaşi timp, ideea că Margareta Vinea este victima, mai mult sau mai puţin inocentă, a lui Liviu Dunca. Fără venirea acestuia, probabil că n-ar fi ieşit niciodată din apatia sa mîndră, solitară şi dispreţuitoare. Moare la fel ca Ştefania, spînzurîndu-se de draperia de la geam. Dar nu ea copiază gestul, ci romancierul îl multiplică, în intenţia de a şoca. Margareta nu ştie nimic de Ştefania. Liviu Dunca îi povestise numai Iuliei întîmplarea. Firește, actul e motivat artistic de o mulţime de alte detalii şi obsesii acumulate pe parcursul acţiunii. Mai întîi, mor visele eroinei ; excursia cu Dunca a avut, în acest sens, un revers penibil. S-a spulberat apoi speranţa în viitor. Dumitru Vinea, cel care era pregătit şi hotărît să ia viaţa din nou de la început, soseşte prea tîrziu. În cele cîteva zile de conversaţie şi iubire alături de Liviu Dunca, Margareta se implică sincer, cu toată puritatea sufletului ei naiv, în povestea acestuia, devine pe rînd martor şi complice, dar mai împrumută ceva esenţial de la el, şi anume ritmul de viaţă panicard, instinctul fugii. Dar unde să fugă ? Doar în adîncimea iluzorie a oglinzii. Pînă acum a stat tot timpul sub semnul oglinzii, a fost adică numai pentru alţii şi deloc pentru sine. De astă dată se pedepseşte singură, privindu-se murind.

Treptat, eroii dispar de pe scenă, vocea auctorială, la fel de tiranică şi autoritară ca în proza mai veche, îi absoarbe pe toţi, după cum istoria le anulase multora dintre ei destinul. Se poate înţelege că, în prima parte a romanului, naratorul se identificase parţial cu personajul, acum el se identifică cu autorul însuşi. O precizare : vocea auctorială este pe deplin interiorizată. Întîmplările, chiar cele din registrul epicii sociale, se estompează din nou pînă la uitare. Paradoxal, romanul nu duce lipsă de evenimente, deşi ne lasă o senzaţie de insatisfacţie. Evenimentele sînt chiar prea multe, iar unele ţin de senzaţionalul pur. Vrem să spunem că nu rarefierea epică e de vină şi nici modalitatea discontinuă şi cazuistică a prezentării faptelor de conştiinţă. Insatisfacţia noastră şi a oricărui cititor vine din altă parte, şi anume din neputinţa personajului principal, a lui Liviu Dunca, de a face din propriul său trecut o rană sîngerîndă. Introspecţia cea mai dureroasă, în proza lui Alexandru Ivasiuc, se topeşte neverosimil de uşor în extazul mărturisirii, oricît de lucide, şi al scriiturii inteligente.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

N. Iorga – scrisori către B. P. Hasdeu

NICOLAE MECU

Dialogul — dacă astfel poate fi numit — epistolar dintre B. P. Hasdeu şi N. Iorga, purtat, cu mari întreruperi, timp de 16 ani (între 1890 şi 1906), este expresia contactului dintre cele mai incomode şi mai ireconciliabile personalităţi ale culturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi, respectiv, prima jumătate a secolului al XX-lea. Oricît geniile nu se supun legilor ce guvernează fenomenele din lumea oamenilor obişnuiţi, relaţiile dintre cei doi savanţi şi scriitori, specificate de puternice, ireductibile trăsături individuale, ilustrează totuşi dialectica conflictului dintre generaţii : în cazul nostru, una vîrstnică, ajunsă pe culmile autorităţii şi gloriei, şi una foarte tînără, pornită vertiginos pe suişul afirmării. Confruntarea se exprimă pe de o parte prin tentativa de atragere în sfera mentoratului şi, aceasta nereuşind, prin represiune de pe o poziţie oficială, iar de cealaltă parte prin spirit rebel, de independenţă şi radicală iconoclastie. Există, de ambele părţi, conştienţa valorii proprii, dar şi a valorii celuilalt. Pe aceste baze, istoria raporturilor Hasdeu—Iorga este istoria perpetuei încercări, fatal sortită eşecului, de apropiere. În spatele iritărilor şi contestărilor reciproce, pe care Hasdeu le face de pe o poziţie oficială, Iorga de pe una de „outsider", stă atracţia marilor spirite. Concluziile pe care le avansăm oarecum apriori aici se vor lămuri mai jos.

Făcîndu-şi studiile la Iaşi, Iorga nu l-a putut avea profesor pe Hasdeu. La descinderea sa în Bucureşti în primăvara lui 1890, proaspătul absolvent al universităţii ieşene îl cunoştea numai din scris. Urmărise, de la apariţie, *Revista nouă* (1887—1895) : „aspectul publicaţiei ne cucerise", deşi nu putea înţelege „toate urile" şefului ei faţă de Maiorescu şi *Convorbiri literare* [1]. Împrejurarea că Hasdeu nu l-a putut avea elev pe Iorga (la acea dată, profesorul îi îndrumase pe I. Bianu, I. Bogdan, L. Şăineanu, Gr. Tocilescu, pentru a nu-i aminti decît pe cei mai valoroşi discipoli ai lui) pare să fi contat considerabil în istoria relaţiilor dintre ei. La începutul acestor relaţii prezidează, se poate admite, un sentiment de frustraţie : al magistrului, care ar fi putut fi mentorul norocos al tînărului de excepţie. Or, Iorga venea la Bucureşti aproape format, vădind nu numai cunoştinţe vaste, minte şi talent neobişnuite la vîrsta sa (nu avea atunci nici 19 ani împliniţi), ci şi un de pe acum incomod spirit de independenţă. Ca student fusese mai degrabă

[1] N. Iorga, *O viaţă de om...*, ediţie îngrijită de Valeriu Râpeanu şi Sanda Râpeanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 122.

un emul al dascălilor decît un obedient învăţăcel, ca publicist nu se afiliase practic nici unei reviste sau grupări, avînd doar unele simpatii. Pe de altă parte, el crescuse la Iaşi în preţuirea pentru spiritul temperat (deopotrivă în raţionalism şi în pozitivism) al *Convorbirilor literare* şi, totodată, în acela scientist şi materialist al *Contemporanului*. Format într-o epocă de impunere cu puteri depline a metodologiei ştiinţifice moderne, el se arată circumspect faţă de romantismul epistemologic hasdeean, în care fantazia dezmărginită şi mirajul ipotezelor celor mai neaşteptate jucau un rol atît de mare. Cu atît mai puţin putea fi N. Iorga sensibil la preocupările spiritualiste ale nefericitului părinte, înconjurat, întru acestea, de mai mult sau mai puţin oneşti zelatori. Îl vom vedea, acum şi mai tîrziu, persiflînd cercul de spiritişti din jurul lui Hasdeu, cu regretul, nemărturisit, dar sesizabil, că ilustrul bătrîn era deficitar în criteriile de evaluare a oamenilor.

În vara anului 1890, N. Iorga obţine o bursă de studii în străinătate pe o perioadă de patru ani. Din comisia ce a hotărît acordarea stipendiului făceau parte, cu rol decisiv, Hasdeu şi Odobescu, acesta din urmă ştiindu-l deja pe Iorga, a cărui precocitate intelectuală o admira ; prin Odobescu este cunoscut Iorga de către Hasdeu. Înainte de plecarea în străinătate, devine colaborator al *Revistei noi* şi în 1890 publică aici o serie de note de călătorie (rezultate din prima sa ieşire peste graniţă, în primăvara acelui an, în Italia), precum şi poeme şi articole de critică şi istorie literară. Dialogul cu Hasdeu debutează într-o notă de cordialitate şi stimă reciprocă, dar nu mai mult decît atît. Nu ne întîmpină aici nimic din aerul de familiaritate, cînd nu intim, din scrisorile elevilor şi colaboratorilor apropiaţi, care-l obişnuiseră pe Hasdeu a fi întîmpinat cu veneraţie chiar şi atunci cînd — e cazul lui Bianu — aceasta era înfrăţită cu spiritul liber al cozeriei sau de-a dreptul cu tachinăria. Scrisorile lui Iorga sînt strict profesionale. Stilul are o răceală abstractă şi rugămintea sună ca un avertisment, ca în această misivă expediată la finele anului 1890 de la Paris [2] :

Domnule Hîjdău,

Trimeţîndu-vă felicitările mele pentru sărbători, am să vă fac o rugăminte, care, interesîndu-mă mult pe mine, interesează poate puţin şi revista. În numărul din urmă, articulul Alecsandri [3] *e tratat cu o negligenţă rară de Speranţă* [4], *care probabil că va fi făcut corecturile. Nu e cuvînt, după cum aţi putut să vă încredinţaţi, care să nu fie o caricatură. Nu se înţelege cu desăvîrşire nimic.*

---

[2] Amintim că, la plecarea în Franţa, Iorga primise de la Hasdeu o scrisoare de recomandare către Louis Leger (1843—1923), slavist de renume european, cu care filologul român se afla în relaţii profesionale şi amicale.

[3] *Vasile Alecsandri*, articolul pe care N. Iorga l-a scris la moartea poetului, a apărut în *Revista nouă*, în trei numere consecutive pe anul 1890 : 6 (15 septembrie), 7 (15 octombrie) şi 8 (15 noiembrie). În *O viaţă de om...*, Iorga notează în legătură cu acest articol : „«Revista nouă» trebuia, în gîndul lui Hasdeu, să aibă o amintire mai largă a poetului unei întregi generaţii în mijlocul căreia descălecase pe la 1856 tînărul basarabean. Celui de curînd venit i s-a făcut marea cinste de a-i cere acele pagini" (ed. cit., p. 171).

[4] *Th. D. Speranţia* (1856—1929), popularul autor de anecdote, era membru în colectivul de redacţie al revistei.

Dacă credeți că „Revista nouă" ar merita articule altfeli tipărite, vă rog să rugați pe Speranță să corigeze mai cu luare-aminte sau să dați vreunui altuia corectarea, — fiindcă se pot exploata contra mea, de cei ce nu mă văd cu ochi buni, greșeli care nu sînt ale mele.

Vă mulțumesc de înainte.

Vă salut,

Iorga

(Arhivele Statului, București, fondul B. P. Hasdeu, vol. XVIII, pachetul CLXXXII, documentul 825)

Deteriorarea relațiilor acum începe. Iată cum o explică Iorga : „Încă de atunci am putut prețui ce înseamnă la noi «să lucrezi» pe cineva, să-l dărîmi încetul cu încetul în sufletul altuia prin exagerarea lucrurilor care sînt și prin îndrăzneața inventare a celor care nu sînt. Scrisesem din Paris lui Hasdeu, și fonetismul meu fanatic, care mă făcea, ca bun ieșean de la «Contemporanul» ce eram, să scriu «ieu» și «ieste», mă ispitise a înlocui pe consacratul «Hasdeu», într-o scrisoare, și nu numai pe copertă, cu «Hîjdău». Atît a lipsit pentru ca toată dragostea de odinioară să se împrăștie. Am primit un răspuns mînios cu «Yorrgha», care mi-a comunicat iremediabilul. Cercul de spiritiști care se formase în jurul ilustrului bătrîn ca pentru o pradă exploatase această greșeală de tact" [5].

Este sigur însă că nu numai acest „Hîjdău" îl va fi iritat pe destinatar și nu numai cabalele, care desigur vor fi fost, ci și tonul imperativ, pe alocuri ultimativ al epistolei. Totuși „iremediabilul" nu se produce încă, cel puțin privind lucrurile prin prisma lor exterioară. *Revista nouă* continuă să-i publice în continuare articolele, iar cu Hasdeu personal Iorga va avea pînă către sfîrșitul deceniului legături științifice și schimburi de informație. Ne-o certifică, între altele, scrisoarea care urmează :

1 martie 1897
Str. Icoanei

Stimate domnule Hasdeu,

Mă înșelam, dar nu cu totul. Dacă nu e vorba de Văcărești, este de Filipești.

M[anuscri]s[ul] Marsigli nr. 57 al Bibl[iotecii] Universității din Bologna cuprinde pe filele 191 și următoarele lămuririle date generalului Marsigli [6] *de către Constantin Cantacuzino. Vorbind de Șerban Cantacuzino, el spune că mama acestuia era fiica lui Șerban Basarab și al* [sic !] *soției lui, Elena, „la quale produceva l'origine da prima nobiltà e valorosi Merginani Dragic* [7], che era gran cavalerizzo del Negrul, e con l'istesso Radul Negrul discenderono et occuparono questi luoghi

[5] *O viață de om...*, ed. cit., p. 222.

[6] *Contele de Marsigli* (1658—1730), oceanograf, naturalist și general italian. A comandat trupele papii Clement XI.

[7] Drăghici, boier din Țara Românească, proprietar al moșiei Mărgineni (în text : „Merginani" și „Marginani").

e provintia, scacciando i barbari [8], *come le reliquie di quei di presente si vedono a quei Marginani e in altri luoghi che sono appresso Filipești, dove quelle possession le possedono per fin' al dì d'hoggi i loro discendenti, che sono i Cantacuzeni, dalla linea materna*" [9].

De Radu Negru spune că a făcut multe mănăstiri, „esendo sepolto in quel nominato... (sic). *Dar apoi: „fece... Campo Longo e poi l'Arges etc.* (sic), *dove morì e sepolto"* [10]. *Îl crede de loc din Hațeg. Basarabii se coboară din dinastia bulgară.*

Dorind ca aceste notițe să vă poată servi la ceva, vă rog să mă credeți al d-voastră gata pentru orice îndatorire.

Neculai Iorga

(Arhivele Statului, București, fondul B. P. Hasdeu, vol. XVIII, pachetul CLXXXII, documentul 823)

Adevărata și marea ruptură are loc în anul 1899, cînd Iorga prezintă la premiul „Al. Bodescu" al Academiei Române lucrarea *Chilia și Cetatea Albă*. Raportul academic a fost întocmit și citit în plen de Gr. Tocilescu, dar din comisia de evaluare a scrierii mai făcuseră parte B. P. Hasdeu și A. D. Xenopol, ale căror puncte de vedere Tocilescu le enunță în deschiderea dării sale de seamă. Hasdeu respingea lucrarea în termeni apodictici, pentru „necunoașterea multor fîntîne importante. Expunerea confuză. Critica lipsită pretutindeni de o argumentare completă, convinsă și convingătoare; adesea afirmațiuni sau negațiuni goale. Materie muncită, dar spirit sărăcăcios, superficial. Vreo vedere nouă fecundă nicăieri. Stilul șchioapătă mereu. Ar fi bine subiectul să se propună din nou la premiu. Poate însuși autorul va căpăta o minte mai sintetică, căci numai atunci va ști să analizeze" [11].

Spre deosebire de Hasdeu, Xenopol găsește lucrării calități de fond, consideră însă că stilul ei este confuz și e pentru acordarea premiului, cu condiția ca la publicare autorul să remedieze lipsurile arătate.

După o analiză amănunțită și o concluzie evazivă, Tocilescu lasă decizia la latitudinea colegilor. Raportul este prezentat plenului în ziua de 12 aprilie 1899. Printre alții, D. A. Sturdza scoate în evidență meritele incontestabile ale scrierii. Votul plenului decide cu 15 voturi contra 5 premierea acesteia.

După ce se informează asupra dezbaterilor, Iorga îi trimite lui Hasdeu scrisoarea care urmează. Prins în cleștele unei logici impecabile

[8] Subliniat în text.

[9] Care își trăgea obîrșia din prima nobilime și din curajosul Drăghici de la Mărgineni, care era mare comis al Negrului, și împreună cu însuși Radu Negru au coborît și au ocupat aceste locuri și provincii, alungînd pe barbari, așa cum urmele acestora se văd și în prezent la Mărgineni și în alte locuri care se află lîngă Filipești, unde își au moșiile pînă în ziua de azi descendenții lor, care sînt Cantacuzinii, pe linie maternă *(it.)*.

[10] Fiind îngropat în cea pomenită...; a făcut Cîmpulungul și apoi Argeșul etc., unde a murit și a fost îngropat *(it.)*.

[11] *Analale Academiei Române*, seria II, tom XXI (1898—1899), *Partea administrativă și dezbaterile*, p. 463.

care nu mai lasă posibilitate nici unei explicații, înfruntat într-un stil de o duritate distrugătoare, destinatarul este lăsat fără replică.

19 mai 1899

Domnul meu,

Astăzi am luat cunoștință de raportul d-lui Tocilescu, care reproduce în întregime părerea d-voastre asupra lucrării ce am prezintat la premiu. Cred că vă amintiți de părerea aceea. Ea dovedește, dacă știați cine e autorul manuscriptului, o lipsă în sentimentele morale ale acelui care a judecat ; dacă nu-l știați, și aș dori să fi fost așa, o lipsă în putința de apreciare. Înțelegeți foarte bine că nu mai pot cunoaște de azi înainte pe omul, aibă el un trecut cît de glorios și merite cît de înalte, care-și coboară bătrînețele pînă la asemenea aprecieri și la asemenea sentimente.

Acesta e scopul ultimelor rînduri ce veți primi de la mine, rînduri pe care, scriindu-le cu o sinceră durere, eram dator să le scriu.

N. Iorga

(Arhivele Statului, București, fondul B. P. Hasdeu, vol. XVIII, pachetul CLXXXII, documentul 824)

Hasdeu îi va răspunde totuși. În fondul de la Arhivele Statului, se păstrează ciorna de răspuns, în creion, cu multe ștersături și adaosuri. Scrisoarea a fost trimisă, fiindcă Iorga face aluzie la ea în *O viață de om...* O reproducem după manuscrisul de la Arhivele Statului, aflat în pachetul de scrisori Iorga, documentul 824.

Domnule Iorga,

Oricine altul în poziținea mea ți-ar înapoia imediat fără răspuns originalul scrisorii d-tale. După ce m-am gîndit și m-am răs-gîndit două zile, n-o fac ; n-o fac însă fiindcă nu încetez de a-ți păstra aceeași simpatie pe care ți-am manifestat-o totdauna. Nu știam deloc, și te asigur că nici nu bănuiam măcar că d-ta ai fi autorul manuscriptului în cestiune. Presupuneam pe altcineva. În orice caz însă, în privința acelui manuscris eu mi-am expres părerea mea cea obiectivă. Dacă știam că e vorba despre d-ta, aș fi avut absolut aceeași părere, dar aș fi tăcut, aș fi tăcut nu numai din cauza simpatiei mele pentru autor, ci mai cu samă dintr-altă considerațiune ; și anume pentru că d-ta ești foarte tînăr încă, ai docamdată dreptul de a te mai poticni, vei răscumpăra în viitor greșeala prin multe lucrări solide și ai și răscumpărat-o deja în parte prin activitatea d-tale din trecut. Pe scurt, ești, după opiniunea mea, una din perlele junei generațiuni române. Iată de ce scrisoarea d-tale, în loc de a mă supăra, mi-a făcut numai „o sinceră durere" și eu nu m-aș sfii din parte-mi de a-ți strînge mîna cu adevărată amicie.

H[asdeu]

(Arhivele Statului, București, fondul B. P. Hasdeu, vol. XVIII, pachetul CLXXXII, documentul 824)

Este greu de spus dacă Hasdeu avea sau nu dreptate, dacă era sau nu era sincer în această scrisoare, şi de altfel un asemenea proces nu intră în intenţia prezentării de faţă. Mai important pentru noi este că, de data aceasta, „iremediabilul" se produsese şi că ostilităţile aveau să continue amplificate, şi dintr-o parte, şi din cealaltă, cu o violenţă nemaiîntîlnită în ce-l priveşte pe Iorga. În acelaşi an, acesta dezlănţuie în ziarul *L'Indépendence roumaine* seria de diatribe în care trece prin foc şi sabie toate instituţiile culturii româneşti, inclusiv Academia (pamfletele apar, tot în 1899, în volum : *Opinions sincères. La vie intellectuelle des Roumains en 1899*). La rîndul său, în urma unor aprigi dezbateri, în care punctul de vedere, negativ, al lui Hasdeu a jucat un rol hotărîtor, Academia respinge de la premiu monumentala sinteză a lui Iorga *Istoria literaturii române în secolul XVIII* (şedinţa din 21 martie 1901). În aceeaşi sesiune academică sînt respinse şi alte lucrări ale istoricului : 1. *Documente româneşti din arhivele Bistriţei ; 2. Relaţiunile comerciale ale ţărilor noastre cu Lembergul ; 3. Dl. Frédéric Damé şi istoria României contemporane.*

Cîţiva ani mai tîrziu, Iorga publică în *Sămănătorul* (17 aprilie 1905) articolul *Doi bătrîni senini şi venerabili : domnii B. P. Hasdeu şi A. D. Xenopol*, de o malignitate pe care antifraza, prezentă chiar în titlu, nu face decît să o sublinieze. Deşi coborîtă la stilul „umil" al ironiei pamfletare, ideea luptei dintre generaţii apare în toată claritatea : „Tinerii, şi îndeosebi tînărul care iscăleşte aceste rînduri, au fost învinuiţi deseori de lipsa de respect faţă de înaintaşii lor cari n-au cruţat niciodată însuşirile lor pentru a face să înainteze acest popor ce se mîndreşte cu dînşii. Era şi vina tinerilor, desigur, căci eram cu toţii prea grăbiţi pentru a ni face reclama şi a ni agonisi bogăţie în locul unor bătrîni cari nu mîntuiseră nici una, nici alta şi erau pe departe de a fi sătui" [12].

În atare circumstanţe, orice reconciliere părea imposibilă. Ea se produce, totuşi, şi iniţiativa aparţine lui Hasdeu. După răsunătoarea manifestaţie patriotică de la 13 martie 1906 din sala „Eintracht", declanşată de faimoasa conferinţă a lui Iorga, „pustnicul de la Cîmpina" — cum îl numise istoricul în articolul citat mai sus — trimite următoarea telegramă :

Iubiţi colegi,

Fapta studenţească a fost un frumos, adevărat avînt francez. Francezii ar fi făcut întocmai. Felicit însă nu pe studenţi, care şi-au îndeplinit o sacră datorie, dar felicit floarea profesorimii curat românească, din care fac şi nu voi înceta de a face parte.

B. P. Hasdeu

(*Apud* Valeriu Râpeanu, notele la ediţia N. Iorga, *O luptă literară*, vol. I, p. 395)

Scrisoarea lui Hasdeu este citită în seara zilei de 20 martie 1906, în adunarea de la sala Dacia, de către Iorga însuşi : „omul ce mi-a trimis-o — spune Iorga înaintea lecturii — a dat un strălucit exemplu de uitare a

[12] N. Iorga, *O luptă literară*, ediţie de Valeriu Râpeanu şi Sanda Râpeanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, vol. II, p. 199.

jignirilor sale personale şi a unor vechi resentimente pe care le avea împotriva aceluia care vorbeşte acum. Ţin să exprim înaintea acestui auditor care a venit să asiste la serbarea înfrăţirii intelectuale a românilor, să exprim adîncile mele păreri de rău că am putut jigni vreodată pe B. P. Hasdeu" [13].

Tot din zilele ulterioare manifestaţiei datează şi telegrama de mulţumire trimisă de Iorga :

Hasdeu
Cîmpina

În numele cauzei, al tinerilor şi al meu, cu cele mai calde mulţumiri, vă urez încă mulţi ani de tinereţă idealistă.

N. Iorga

(Biblioteca Academiei R.S.R., S $\frac{16}{LXXII}$)

La împrejurările legate de această tardivă reconciliere face N. Iorga aluzie într-o conferinţă comemorativă din anul 1927 : „...soarta a vrut ca ultimii ani ai înaintaşului să aibă pentru mine zîmbetul care prea multă vreme, şi nu din vina mea, mi-a fost refuzat" [14].

Este greu de spus dacă şi în ce măsură avatarurile relaţiilor dintre cei doi mari oameni au influenţat judecăţile date de Iorga, în varii ocazii [15], asupra operei istorice şi literare a lui Hasdeu. Cert este însă că în portretele pe care, cu extraordinarul său talent, i le-a făcut, referirile la om există. „Zîmbetul" final nu şterge totuşi amintirea „resentimentelor" [16] : am văzut cum ele apar ca atare în *O viaţă de om...*, operă de bătrîneţe a lui Iorga. Aceasta însă, prin natura ei, era o scriere biografică, adică una în care şi-a putut găsi loc în mod firesc omenescul-prea omenescul. Alta este situaţia portretelor literare, în care atît zîmbetul, cît şi fostele resentimente se sublimează în efigia unei fiinţe umane de excepţie, aflată dincolo de criteriile şi măsurile omeneşti de apreciere. Ca în această schiţă de monument :

„A fost un om genial — cine i-a putut tăgădui serios această însuşire ? —, a dispus de cunoştinţe neobişnuite în toate domeniile, aşa încît oricînd putea uimi pe cei mai mulţi ; a avut un spirit elastic cum cu greu s-ar mai putea găsi altul şi, pe lîngă aceasta, pătrunzător, ascuţit ; a fost un scriitor îndrăzneţ în luptă şi de o necruţătoare ironie, a fost un convorbitor care aducea în discuţie puncte de vederi noi şi, cînd nu putea lumina, or-

[13] *Apud* Valeriu Râpeanu, notele la N. Iorga, *O luptă literară*, ed. cit., vol. I, p. 395.

[14] *B. P. Hasdeu. Cu prilejul comemorării de la Cîmpina.* Biblioteca de vulgarizare a Fundaţiei culturale Vălenii de Munte, „Cuvîntul", nr. 3, 1927.

[15] Printre acestea, citata conferinţă de la Cîmpina (1927), comunicarea *B. P. Hasdeu ca istoric (Analele Academiei Române*, Memoriile secţiei istorice, seria III, tom XIII, mem. 9, în extras, 5 p.), *B. P. Hasdeu* (în vol. *Oameni cari au fost*, ediţie de Barbu Theodorescu, Bucureşti, E.P.L., 1967, vol. I, p. 183 — 186).

[16] „Înclinîndu-mă înaintea mormîntului lui B. P. Hasdeu, n-am nimic de retras din tot răul şi nici din tot binele ce am fost adus a spune, în deosebite prilejuri, despre dînsul", spune Iorga în deschiderea portretului din *Oameni cari au fost*, ed. cit., vol. cit., p. 183.

bea prin scăpărarea scînteilor, şi, cînd nu putea convinge pe duşman, îl îndepărta prin jignirea crudă a mîndriei celei mai legitime, a sentimentelor celor mai gingaşe şi a ideilor celor mai îndelung şi mai adevărat iubite. Chiar biruit în faţa lumii, el îşi înconjura retragerea de o strălucire meşteşugită, care silea ochii să se închidă şi lăsa totdeauna impresia unei superiorităţi omeneşti netăgăduite" [17].

[17] *Ibidem*, p. 185.

Mircea Eliade și folclorul

MIRCEA HANDOCA

Orientalist, filozof al miturilor, istoric ale religiilor, etnolog, romancier, nuvelist, dramaturg și eseist, Mircea Eliade este o personalitate enciclopedică, din familia spirituală a marilor săi înaintași : D. Cantemir, B. P. Hasdeu și Nicolae Iorga.

Cunoscător al folclorului european, asiatic, american și african, Mircea Eliade îl studiază în strălucite monografii, dintre care cea consacrată șamanismului [1] are o deosebită notorietate. Comparînd miturile arhaice românești cu cele din literatura universală, Mircea Eliade demonstrează unicitatea geniului nostru popular.

Lucrările de referință ale folcloristicii apărute în țara noastră în ultimii ani sintetizează contribuția celebrului savant în acest domeniu, oprindu-se în special asupra studiului *Folclorul ca instrument de cunoaștere* (1937) și asupra celor două cărți fundamentale : *Contribuții la legenda Meșterului Manole* (1943) și *De Zalmoxis à Gengis-Khan* (1970). Pe bună dreptate, Ovidiu Bîrlea arată că *Folclorul ca instrument de cunoaștere* se ocupă de valoarea documentară a credințelor primitive interpretate în spirit critic, autorul împingînd „mult îndărăt metodologia sondării și neantul începuturilor spirituale, de aceea perspectiva pe care o deschide folcloriștilor se numără printre cele mai fructuoase. În genere, lucrările lui Mircea Eliade de istorie a religiilor dovedesc cîtă lumină poate veni de la acest domeniu pentru sondarea concepțiilor populare, mai cu seamă ale celor oglindite în folclorul arhaic ce însoțește de obicei unele practici rituale. Remediul împotriva bîjbîielilor nu poate veni decît din cunoașterea întinsă a întregului domeniu al preistoriei spirituale cu numeroasele ei răsfrîngeri“ [2]. Volumul *Comentarii la legenda Meșterului Manole* „evidențiază raportul de egalitate dintre valoarea literară și valoarea mitului în varianta românească“ [3]. *De Zalmoxis à Gengis-Khan, Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de la l'Europe* prezintă „cele mai importante tradiții mitologice și creații folclorice ale românilor“ [4].

---

[1] *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, II-ème édition, revue et augmentée, Paris, Payot, 1974, 405 p.

[2] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 541.

[3] Iordan Datcu, Sabina C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor, Folclorul literar românesc*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, p. 184.

[4] Traducerea românească *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 17.

Strălucitelor interpretări ale *Mioriței* și *Meșterului Manole* li se adaugă analiza mitului cosmogonic popular românesc, cel al descălecatului și cultul mătrăgunei. Întrucît, mai ales după apariția traducerii în limba română a cărții, au apărut aprofundate recenzii, considerăm că nu mai e nimerit să reluăm aceste idei în articolul de față [5]. Ne propunem să ne oprim în cele ce urmează la alte cîteva aspecte ale legăturilor lui Mircea Eliade cu folclorul, nesemnalate încă în exegezele apărute.

Una dintre recentele lucrări științifice ale ilustrului nostru compatriot — neamintită, nicidecum recenzată în revistele noastre —, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, a apărut în colecția *Les essais* a Editurii Gallimard. Este traducerea din engleză a cărții din 1976 de la Universitatea din Chicago. Capitolul al cincilea, *Cîteva observații asupra vrăjitoriei europene*, a fost inițial o conferință în care, pe baza unei ample documentații, Mircea Eliade prezintă un succint istoric al vrăjitoriei. Discutînd părerile cercetătorilor occidentali în această privință, autorul regretă că acestora nu le sînt cunoscute *tradițiile folclorice românești*. Cultura populară arhaică de pe aceste meleaguri s-a dezvoltat sub un control ecleziastic mai puțin rigid decît în Europa centrală și occidentală. Făcînd o paralelă cu situația din apusul Europei, Eliade arată că în viața de cult a românilor n-a existat o instituție analogă Inchiziției, iar persecuțiile împotriva vrăjitoarelor nu au luat aceeași amploare. Limba română s-a dezvoltat direct din latina populară vorbită în Dacia în primele secole ale erei noastre. Acest arhaism lingvistic constituie un auxiliar pentru înțelegerea vrăjitoriei europene. Analiza comparatistă a celor aproximativ 30 de pagini următoare se oprește asupra *strigoilor, călușarilor* și *zînelor*. Cuvîntul *striga*, desemnînd pe vrăjitori la latini, a dat rom. *strigoi*, iar zeița romană *Diana*, „devenită ocrotitoarea vrăjitoarelor în Europa occidentală" [6], s-a transformat în românescul *zînă*. Din aceeași rădăcină a derivat cuvîntul *zănatic*, în sensul de „smintit, zăpăcit, bezmetic".

---

[5] Menționăm (cronologic) cîteva studii, articole și recenzii: D. Micu, O *carte despre arhaicul românesc*, în *România literară*, 1970, iulie 2, nr. 27, p. 1, reprodus în *Lecturi și păreri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 171 — 178; Mircea Handoca, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, în *Interferențe*, București, 1978, p. 331 — 335; Ion Coja, *Între mit și istorie*, în *România literară*, an XIII (1980), februarie 7, nr. 7, p. 12 — 13; Ioan Alexandru, *Eveniment cultural; O nobilă sinteză*, în *Flacăra*, 1980, februarie 21, nr. 8 (1289), p. 17; Răzvan Theodorescu, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, în *Caietul Teatrului Național*, București, 1980, nr. 51, p. 23; Eugen Todoran, *Stratul mitic al istoriei*, în *Orizont*, an XXXI (1980), martie 27, nr. 13 (627), p. 3; Mircea Constantinescu, *Vocația sintezei*, în *Luceafărul*, 1980, aprilie, nr. 14 (936), p. 8; Mihai Coman, *Timpul genezelor mitice*, în *Luceafărul*, 1980, aprilie 19, nr. 16 (938), p. 1, 6; Ileana Mălăncioiu, *De la Zalmoxis la Genghis-Han sau de la mit la istorie*, în *Viața românească*, an XXXIII (1980), aprilie, nr. 4, p. 2—3; Gelu Ionescu, *Cronica traducerilor*, în *Steaua*, an XXXI (1980), mai, nr. 5 (396), p. 53—54; Al. Zub, *Mircea Eliade sau citirea istoriei în filigran*, în *Convorbiri literare*, 1980, iunie, nr. 6 (126), p. 16; Ion Lotreanu, *Rădăcini ale spiritualității românești*, în *România literară*, an XII (1980), iunie 12, p. 3; Mircea Mâciu, *Structuri culturale*, în *Luceafărul*, an XXIII (1980), iunie 14, nr. 24 (1946), p. 8; Gh. Bulgăr, *Poezie și civilizație*, în *Luceafărul*, an XXIV (1981), ianuarie 17, nr. 3 (977), p. 1, 7; Al. Tănase, *Valori arhetipale ale culturii românești*, în *Luceafărul*, an XXIV (1981), ianuarie 31, nr. 5 (979), p. 6; Adrian Marino, *Mircea Eliade. Fișă de dicționar*, în *Transilvania*, an X (1981), ianuarie, nr. 1, p. IV—VII.

[6] *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 106.

Eliade reuşeşte să sintetizeze caracteristicile şi „comportamentul" strigoilor şi ielelor, folosind lucrările de referinţă *Folclorul românesc comparat* de I.-Aurel Candrea şi *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu* de I. Muşlea şi Ovidiu Bîrlea. Încă din studiul consacrat lui *Zalmoxis*, redactat într-o primă versiune în 1944, autorul — după o cercetare critică a diferitelor izvoare — conchidea : „Nu este nici o îndoială că sub numele roman al Dianei s-ar ascunde, sincretizată sau nu, o zeiţă aborigenă. Or, cultul acestei zeiţe a supravieţuit după romanizarea Daciei şi numele de *Diana* se găseşte în vocabula românească *zînă*. *Diana Sancta* din Sarmizegetusa a devenit *Sânziana* (< San[cta] Diana), figură centrală a folclorului românesc" [7].

Etimologia termenului *călușar* (din lat. *caballus*) [8], descrierea şi caracterul de *catharsis* al acestui rit coregrafic au fost prezentate de Mircea Eliade în altă parte [9]. Referindu-se la vechimea imemorială a acestui dans, exegetul aminteşte măciuca drept „arma specifică în «jocul tinerilor» (călușari) în care subzistă mereu amintirea confreriilor iniţiatice" [10]. Descriind obiceiurile din noaptea sfîntului Toader (*Sântoader*), legătura lor cu figurile călușarilor şi cu zînele, Mircea Eliade demonstrează caracterul păgîn, precreştin, mitico-ritual al acestor obiceiuri arhaice. În afară de Simeon Florea Marian (*Sărbătorile la români*), originea călușarilor şi descrierea dansului au fost studiate de Romulus Vuia într-un studiu publicat cu 60 de ani în urmă [11]. Urmărind prezenţa jocului în Oltenia, Teleorman şi Ardeal, cercetătorul clujean a descris acest grup de dansatori format numai din bărbaţi, care în timpul Rusaliilor cutreieră satele sub conducerea unui vătaf. Ei sînt urmăriţi de zîne, numite *Ielele*, *Dînsele*, *Frumoasele* sau *Rusaliile*. Lui Mircea Eliade îi era cunoscut acest studiu în care autorul se referea la înrudirea cu obiceiurile similare la alte popoare europene şi îşi exprima regretul de a nu-şi fi putut duce investigaţiile pînă la capăt : „Lipsa unei biblioteci mai bogate în materie de folclor nu ne-a permis să urmărim această problemă după dorinţele noastre" [12]. Acest deziderat a putut fi realizat de Mircea Eliade prin cercetarea marilor biblioteci ale lumii, unde a găsit materialul faptic pe baza căruia a făcut comparaţii şi a tras concluzii. Una dintre acestea priveşte stabilirea etimologiei şi descrierea analitică a datinilor despre *strigoi*, *zîne* şi *călușari*, păstrate (într-o anumită formă) numai în folclorul românesc. Caracterul lor arhaic poate arunca o nouă lumină asupra interpretării vrăjitoriei din apusul Europei : „În perioadele de criză religioasă sau socială, sub presiunea economică sau ecleziastică, aceste supravieţuiri populare au putut să dobîn-

[7] *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, p. 79—80.

[8] Dicţionarele (Tiktin, p. 1432, s.v., şi 1792, s.v., DEX, p. 131 s.v., şi 869 s.v.) explică etimologia *Sînziana* de la lat. *Sanctus dies Johannis*, iar pe cea de *zănatic* de la lat. *dianaticus*. *Călușar* este o creaţie pe teren românesc, jucător al călușului, deci din căluş (< *cal* + *uş*) + suf. *ar*.

[9] *Notes on the Călușari*, în *The Gaster Festschrift Journal of the Ancient Near Eastern*, Society of Columbia University, 5 (1973), p. 115 — 122.

[10] *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, p. 28.

[11] Romulus Vuia, *Originea jocului de călușari*, în *Dacoromania*, 1922, p. 215—254, reprodus şi în Romulus Vuia, *Studii de etnografie şi folclor*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

[12] *Ibidem*, p. 241.

dească, spontan sau în urma unor procese inchizitoriale, o nouă orientare, ducînd la magie neagră" [13].

Beletristica lui Mircea Eliade conține reminiscențe mai mult sau mai puțin pregnante ale cercetărilor sale folclorice. Cu prilejul unei solemnități oficiale, el făcea următoarea mărturisire: „În ceea ce mă privește, consider că există o analogie structurală între munca științifică și imaginația literară" [14].

Interferențele dintre folclor și literatura originală diferă de la o carte la alta și sînt fie vagi ecouri sau discrete aluzii, fie coloana vertebrală pe care e brodată fabulația. De pildă, *Șarpele* (1937) [15] are drept epigraf cele unsprezece versuri ale unui *Descîntec de dragoste*, în timp ce eroina principală a romanului *Domnișoara Cristina* (1936) este strigoaica ucisă de țărani în răscoalele din 1907. Putem urmări chiar ritualul tradițional al izgonirii strigoilor, ultimul capitol reproducînd descîntecul unei bătrîne [16].

Se știe că *Sînziene* e numele sărbătorii religioase de la 24 iunie, cînd se celebrează coacerea holdelor. Este ziua echinoxului de vară — permanentă obsesie a scriitorului Mircea Eliade. La Calcutta, în iulie 1929, el scria capitolul *Gîndul unei nopți de vară*, din *Isabel și apele Diavolului*. Capodopera sa literară, *Noaptea de sînziene*, apărută în numeroase țări, începe și se sfîrșește în noaptea cînd „se deschid cerurile pentru cine știe să vadă". Ultima nuvelă fantastică a lui Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, amintește — episodic — un amănunt din jocul călușarilor: în fiecare ceată se află un personaj, *Mutul*, care nu are voie să vorbească [17].

Mircea Eliade este autorul capitolului *Literatura orală* din prestigioasa lucrare *Istoria literaturilor*, apărută la Paris în 1956 [18]. Studiul respectiv este structurat pe următoarele părți: *Mitologie, folclor, literatură populară*, *Scenarii inițiatice și povești populare*, *Mituri și istorie în literatura orală*, *Metamorfoza miturilor*. Este imposibil să rezumăm bogăția de exemple și sugestii a acestei lucrări, în care problemele de folclor se întrepătrund cu cele de etnologie, sociologie și istorie a religiilor. Vom reține doar cîteva aspecte, regretînd absența studiilor asupra acestei exegeze. Făcînd „istoricul" folclorului, autorul consideră că literaturile orale formează un fel de „rezervor al miturilor desacralizate", întrucît personajele poveștilor sau fabulelor nu sînt decît vechi zei, aventurile lor fiind mituri degradate sau pe jumătate uitate. Din literatura orală sînt excluse producțiile literare create și transmise prin viu grai de-a lungul secolelor, ulterior transcrise, devenind capodoperele literaturii antice.

Evenimentele din povești și legende, ca și cele din mituri, se situează în *illo tempore*, într-un prezent veșnic, care nu are nimic comun cu timpul

[13] *Occultisme...*, p. 115.

[14] Séance publique du 15 février 1977, Réception de Mircea Eliade (Académie de Langue et de Litterature Françaises, Bruxelles, Tome LIV, no 1).

[15] *Șarpele*, roman, în vol. *La țigănci și alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 147.

[16] *Ibidem*, p. 136.

[17] Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Paris, Ethos, Ioan Cușa, 1980, p. 36.

[18] *Histoire des littératures*, I, *Encyclopédie de la Pléiade*, volume publié sous la direction de Raymond Quenau, p. 3 — 26.

istoric al evenimentelor umane. Acest miraculos timp al poveștilor și miturilor „nu este supus legilor duratei. Eroii poveștilor populare evoluează și ei într-un timp mitic : în cîteva zile, ei devin destul de puternici pentru a-și părăsi leagănul și a căuta aventura eroică. Existența lor se înscrie în afara timpului uman, continuu și ireversibil, într-un prezent etern". Prin cîntecul eroic și balada epică, literatura orală capătă maximum de autonomie, detașîndu-se de vechile scheme mitice. Realitatea istorică este transfigurată de memoria colectivă și revalorizată de imaginația poetică.

În acest studiu, autorul discută tematica povestirilor din Asia centrală și septentrională, din America de Nord și Polinezia, epopeea iugoslavă, bîlinele ruse. Nu sînt uitate creațiile populare românești, cărora li se acordă o deosebită importanță. Sînt relatate amănunțit cercetările lui Constantin Brăiloiu. Acesta, după ce a înregistrat o admirabilă baladă dintr-un sat din Maramureș, a făcut o amplă anchetă, descoperind prototipul eroinei și banalul accident din viață, care va fi ulterior transfigurat artistic. Pornind de la acest fapt concret, Mircea Eliade consideră că, „pentru a se fixa în memoria colectivă, evenimentele și personajele istoriei se modifică, pînă ce își pierd autenticitatea și regăsesc arhetipurile eterne ale mitului". Această idee îi era pe deplin clarificată autorului cu mult înainte. În *Cărțile populare în literatura română*, Mircea Eliade preciza : „Faptele, ca și personajele istorice, devin cu timpul impersonale. Își pierd toate elementele concrete, contingente, specifice, într-un cuvînt își pierd structura lor «istorică», asimilîndu-se unor stări sau unor tipuri impersonale" [19]. El demonstrează apoi că elementele mitice și exotice se adaptează peisajului și tradițiilor locale, aducînd exemple în acest sens tot din folclorul nostru. În colindele populare din România, Maica Domnului seamănă în toate privințele cu o bătrînă țărancă : „Ea își căuta fiul de-a lungul pădurilor și colinelor României și celor care o întreabă ea îl descrie pe Isus ca pe un personaj dintr-o baladă românească".

Deși e vorba de o lucrare de referință cu largă audiență în apusul Europei, Mircea Eliade nu renunță la exemplele din folclorul românesc, de a cărui genialitate e convins. Desigur că și-a adus aminte, în 1956, de ceea ce rostise cu 20 de ani înainte într-o conferință la Radio București [20], publicată ulterior în *Familia :* „Din bogata, fantastica, prodigioasa poezie liturgică bizantino-orientală și din grava poezie latină medievală, întorcîndu-ne pe plaiurile noastre, la comorile folclorice ale poporului românesc, întîlnim cea mai vie surpriză. ,Maica Domnului s-a descoperit sufletului popular românesc sub forma sa cea mai umană, cea mai familiară. Legendele românești asupra Maicii Domnului întrec în frăgezimea sentimentului care le-a creat chiar cele mai umile legende medievale germanice" [21]. În această conferință el discută pe larg trăsături ca : spontaneitatea, umanismul și excepționala valoare artistică a legendelor, citînd variante culese în Gura Humorului, în zona Fundul ,Moldovei, comparîndu-le cu o versiune a *Mioriței*.

[19] *Cărțile populare în literatura română*, în *Revista Fundațiilor*, 1939, nr. 4, p. 7.
[20] Cf. Arhiva Societății de radio.
[21] *Maica Domnului*, în *Familia*, seria a III-a, an III (1936), iulie-august, nr. 6, p. 33 — 38.

Anii petrecuți departe de patrie aduc realitatea românească permanent în studiile, viața, gîndurile și obsesiile savantului, preocupat de protoistoria neamului nostru. La 10 noiembrie 1953, nota în *Jurnal:* „Din cînd în cînd «sînt luat» de pasiunea pentru Dacia și pentru Zalmoxis. Revin atunci la textul lui Herodot, citit și recitit de 30 sau 40 de ori deja, la micile mărturii asupra credinței geților, adunate în caietele din 1941 — 1942, cînd eram la Lisabona. Timp de cîteva zile sînt ca și posedat, nu fac decît să recitesc și să visez deasupra manuscriselor. Scriu pagini și pagini, remarci, comentarii, planuri de studii și cercetări de făcut. Apoi, ca de obicei, într-o bună dimineață totul se potolește și mă reîntorc la munca întreruptă“ [22]. Revenirea la preocupările folclorice nu e accidentală. Într-o însemnare din 21 august 1964, memorialistul semnala ceea ce consideră esențial în această privință: „De fiecare dată cînd voi încerca să vorbesc despre literaturile orale, va trebui să încep prin a aminti că aceste creații nu reflectă nici realitățile exterioare (geografie, obiceiuri, instituții etc.), nici evenimentele istorice, ci dramele, tensiunile și speranțele omului, valorile și semnificațiile, într-un cuvînt viața spirituală concretă, așa cum se îndeplinește ea în cultură“ [23].

Încă din 1937, pe cînd se afla în țară, savantul spunea răspicat în prefața unei cărți: „Poporul român [...] are o preistorie și o protoistorie de egală valoare cu a oricărei națiu europene importante, și are un folclor incontestabil superior tuturora“ [24].

Lucrările științifice ale lui Mircea Eliade consacrate mitului, simbolului și istoriei religiilor, traduse în 17 limbi, citează, valorifică și elogiază studiile folcloriștilor români, prezentînd sau rezumînd în același timp variate creații ale literaturii noastre orale. În *Le mythe de l'éternel retour*, apărut într-o primă ediție în 1949, vorbind despre mitizarea personalității istorice, autorul se referă la lucrarea lui Petru Caraman *Geneza baladei istorice*, numind-o „un studiu foarte documentat“ [25]. În aceeași carte amintește laudativ de folcloristul român Constantin Brăiloiu [26]. *Tratatul de istorie a religiilor*, analizînd în capitolul *Simbolurile și riturile reînnoirii* obiceiuri din Anglia, Suedia, Franța, Rusia, India, Africa, nu uită să se refere amănunțit la variate aspecte ale folclorului românesc. Este prezentată, printre altele, o legendă apocrifă — *Întrebări și răspunsuri CXVII* —, compilație tardivă tradusă din slavonește în românește înainte de secolul al XVII-lea, unde găsim descrierea ceremonialelor populare din *Cărțile populare* ale lui N. Cartojan [27], lucrare cunoscută bine de Eliade, care o recenzase pe larg cu un deceniu în urmă. Sînt urmărite motivele folclorice din numeroase variante românești prezente în *Basmele românilor* de Lazăr Șăineanu [28]. Capi-

[22] *Fragments d'un journal*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 217.
[23] *Ibidem*, p. 464.
[24] *Cosmologie și alchimie babiloniană*, București, Editura Vremea, 1937, p. 10.
[25] *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1975, p. 54.
[26] *Ibidem*, p. 61 — 62.
[27] *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1975, p. 251.
[28] *Ibidem*, p. 259.

tolul al XII-lea, *Morfologia şi funcţia miturilor*, demonstrează felul în care mitul trece în tradiţiile populare, prin analiza cîtorva proverbe româneşti din monumentala lucrare a lui Zanne. Altădată, tema sacrificiului din *Legenda Mănăstirii Argeşului* e comparată cu balade similare din Grecia şi Iugoslavia [29]. Mitologia folclorică românească e prezentată şi în cel de-al doilea volum al *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase*, valorificînd, alături de cercetările istoricilor, şi investigaţii ale folcloriştilor [30].

Aproape toate aceste idei despre folclor pot fi întîlnite într-o formă embrionară în numeroase articole şi eseuri din cel de-al patrulea deceniu, publicate în ziarele şi revistele româneşti. Studiile de sinteză au fost pregătite de ample analize, urmărind variate aspecte ale folcloristicii : origini, istoric, interpretare, culegeri, traduceri, studii comparative, sursă de inspiraţie pentru literatura cultă.

Referindu-se la originea folclorului, Mircea Eliade arată că societăţile rurale agricole au creat chiar de la începutul istoriei mai multe ceremonialuri şi jocuri, izvorîte din prezenţa fantasticului. Legendele, basmele, cimilidurile în forme variate folosesc elementul misterios şi enigmatic. „Toate aceste creaţii folclorice cu scop distractiv — dacă se poate vorbi de «distracţie» într-o societate agricolă sau pastorală —, toate aceste basme şi legende aparţin într-un fel sau altul visului. Omul iese din realitatea cotidiană, diurnă, şi participă pentru cîteva ceasuri la o altă realitate, fantastică, onirică" [31].

Autenticitatea, profunzimea şi unicitatea creaţiilor noastre populare nu pot fi puse la îndoială : „Savanţii şi artiştii străini, care au cercetat cu oarecare atenţie creaţiile folclorice româneşti, au fost impresionaţi mai ales de originalitatea şi adîncimea acestor producţii populare" [32]. Cîţiva dintre marii noştri folclorişti sînt elogiaţi, fie în medalioane, fie în scurte caracterizări. Doctorului Gaster, de pildă, îi închină două ample articole străbătute de respect, admiraţie şi recunoştinţă. În 1936, Gaster dăruieşte colecţia sa de manuscrise şi cărţi vechi Academiei Române. Acest gest patriotic nu putea să nu fie semnalat de Mircea Eliade, care face un succint portret al ilustrului savant, insistînd asupra meritelor folcloristului. El nu pierde prilejul de a-şi exprima indignarea faţă de expulzarea cercetătorului erudit. Cu toate că, fără voia lui, Gaster a trăit peste patru decenii în exil, „iubirea sa pentru începuturile scrisului şi folclorului românesc n-au încetat niciodată" [33]. La moartea savantului apare cel de-al doilea articol, mai documentat, cu preponderent caracter informativ, prezentîndu-se mai întîi preocupările enciclopedistului şi apoi pe cele ale folcloristului. Enumerînd lucrările majore — originale şi ediţii critice — se insista asupra faptului că Moses Gaster a mers totdeauna la izvoare. Nici una din judecăţile de valoare în domeniul folclorului de-acum mai bine de 40 de ani ale acestor articole nu a fost dezminţită de cercetările ulterioare ale folcloriştilor noştri.

[29] Vezi *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 51.
[30] Cf. *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, *De Gantama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris, Payot, p. 172, 175.
[31] *Distracţie şi odihnă mentală*, conferinţă rostită la Radio Bucureşti la 14 august 1935.
[32] *Folclor şi creaţie cultă*, în *Sânziana*, 1937, 18 decembrie, p. 3.
[33] *Dr. Gaster*, în *Vremea*, 1936, 2 februarie, p. 9.

Aprofundata micromonografie închinată de I. C. Chițimia lui Gaster [34] confirmă intuiția pasionatului înaintaș, care scria în finalul articolului său: „Dr. Gaster găsea, în lectura neodihnită a acestor texte populare, putința de comuniune cu sufletul celor mulți și al celor umili, calea către inima neamului său și către a celorlalte neamuri. Căci, asemenea oricărui mare patriot, savantul acesta ajunsese să iubească foarte multe neamuri, tocmai pentru că învățase de tînăr să-și iubească neamul său. N-a fost un cosmopolit, deși a fost un om universal" [35].

Cele două anuare ale *Arhivei de folclor* îngrijite de Ion Mușlea îi oferă prilejul de a arăta meritul predecesorilor. Ovid Densusianu, prin studiile publicate în *Grai și suflet*, inaugurează o etapă nouă, științifică în culegerea folclorului românesc. *Arhiva sociologică* de sub conducerea lui D. Gusti are de asemenea o covîrșitoare importanță. Ieșind din faza diletantismului, creațiile noastre orale au început să fie comparate cu operele similare ale altor popoare. Mircea Eliade discută despre lipsa de informare a unora dintre cercetătorii noștri anteriori, „care se dovedeau excelenți colecționari de materiale folclorice, dar alunecau în cele mai grave erori îndată ce încercau să explice originea, filiația sau sensul original al acestor documente populare" [36]. Cercetînd *Anuarele* Arhivei de folclor pe anii 1932 și 1933, apărute sub egida Muzeului limbii române de la Cluj condus de Sextil Pușcariu, Mircea Eliade relevă „excepționala valoare culturală și națională a activității folclorice". Este semnalată bogăția de informații și îndrăzneala interpretativă a studiilor din *Cercetări folclorice în Țara Oașului* de I. Mușlea și, mai ales, a *Contribuțiilor la cronologizarea și geneza baladei populare la români* de Petru Caraman.

Împărtășind impresiile sale de lectură asupra studiilor și culegerilor de folclor străine, Mircea Eliade sugerează indirect cercetătorilor români un stil de muncă sau anumite procedee. În două articole din 1933, prezintă una dintre realizările Institutului de cultură de la Oslo: cele trei volume ale operelor complete semnate de Moltke Moe, ilustrul folclorist norvegian mort în 1912. Sînt urmărite și comentate studiile lui literare despre legendele norvegiene, poveștile laponilor și migrațiunea temelor acestor creații. Moltke Moe a căutat „o metodă științifică, modestă, dar eficace, pentru a studia mentalitatea și creațiile poporului" [37].

Mircea Eliade însuși este autorul cîtorva studii de folclor comparat. *Legenda mătrăgunei*, de pildă, îl preocupă timp de aproape patru decenii. Încă din 1933, cîteva articole ale lui I.-A. Candrea îl determină să adune impresiile de lectură ale unei uriașe bibliografii, cuprinzînd folclorul mătrăgunei în China, Persia și țările orientale din jurul Mediteranei. „Cred că ar fi instructiv pentru folcloriști să public aici o parte din aceste note, menite numai să completeze capitolul d-lui Candrea despre *Iarba fiarelor*" [38]. Numeroaselor referințe despre superstițiile românești legate de mătrăgună, Mircea

---

[34] I. C. Chițimia, *Contribuția lui M. Gaster în domeniul folclorului*, în volumul *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Editura Academiei R. S. R., 1968 p. 273 — 326.

[35] *Moartea d-rului Gaster*, în *Revista Fundațiilor*, 1939, mai, nr. 5.

[36] *Arhiva de folclor*, în *Vremea*, 1935, 17 noiembrie.

[37] *Moltke Moe*, în *Cuvîntul*, an IX (1933), 30 septembrie, nr. 3 092, p. 1—2.

[38] *Mătrăguna*, în *Cuvîntul*, 1933, 11 noiembrie, p. 1.

Eliade le adaugă altele. Bogăţia exemplelor se amplifică într-un articol ulterior, pentru ca şase ani după aceea să consacre aceleiaşi teme patru foiletoane: *Cultul mătrăgunei*, *Culegerea mătrăgunei*, *Mătrăgună, doamnă bună*, *Mătrăguna în România* [39]. Un studiu ulterior, *La Mandragore et les mythes de la naissance miraculeuse*, prezintă analitic credinţele orientale legate de aceleaşi probleme. Toate aceste „etape" vor fi topite în creuzetul celui de-al şaptelea capitol din *De la Zalmoxis la Gengis-Han: Cultul mătrăgunei în România*.

Ierburile de sub cruce — alăturînd poveşti orientale, occidentale şi legende indiene unor numeroase exemplificări româneşti din lucrările lui Tudor Pamfile, S. Fl. Marian, G. Dem. Teodorescu, N. Cartojan, Elena Voronca — prezintă fascinantele transformări ale naşterii din plante sau prin mîncarea unui fruct, precum şi tema prefacerii unei zîne sau a unui erou mort în împrejurări tragice într-un arbore sau într-o floare. Cercetînd documentele etnografice şi folclorice, Mircea Eliade reţine amănuntul că „plantele răsar pe locul unde eroina sau eroul şi-a găsit o moarte tragică" [40]. *Piatra şerpilor*, urmărind legendele româneşti şi pe cele ale folclorului european, este chiar subintitulat de autor: *Studiu de folclor comparat* [41]. În multe dintre intervenţiile sale, Mircea Eliade demonstrează deosebita importanţă a operelor culte inspirate din folclor, distingînd valoarea de nonvaloare. O copiere mecanică nu poate da naştere decît unor lucrări nesemnificative. Într-un mit sau într-o legendă, nu anecdotica are însemnătate. A crea o operă viabilă nu înseamnă a reproduce versificaţia unei poezii populare. Doar cîţiva au putut să-şi asimileze esenţa folclorului, zămislind capodopere. Fără să intre în amănunte, sînt citate numele lui M. Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi şi Dan Botta. Mulţi alţii n-au făcut altceva decît să fie mediocri versificatori, neîmbogăţind literatura noastră. Toţi aceştia s-au străduit să copieze „formele exterioare ale creaţiilor populare (ritm, lexic, costum etc.) sau silindu-se să «interpreteze» personal (deci profan) temele folclorice" [42]. Nu au nici un sens pastişele imitînd pitorescul creaţiei folclorice sau căutarea unor simboluri acolo unde ele nu există. Din zecile de drame inspirate din *Legenda Mănăstirii Argeş*, majoritatea sînt eşecuri. „Pînă la Lucian Blaga nu există o dramă românească alimentată de folclor. Şi, cu toate acestea, de cîte ori nu se pusese în scenă legenda Meşterului Manole. Dar toţi aceia care prelucraseră această legendă au năzuit să-i dea o «interpretare originală». Or, ceea ce constituie farmecul nud al acestei teme este însăşi legenda în sine, fără căutare de simboluri şi de interpretări. Legenda singură produce acea prezenţă fantastică, iraţională; ea singură, iar nu simbolica ei gîndită printr-un efort personal" [43].

Caracterizînd opera ştiinţifică a lui Mircea Eliade, Paul Simionescu, arată că el „este primul care îmbogăţeşte şi justifică totodată teoretic ideea penetrabilităţii culturii noastre tradiţionale în orizonturi largi, fără ca prin

[39] Vezi *Universul literar*, an XXXXVII (1939), 1, 8, 15, 22 iulie, nr. 26, 27, 28, 29, p. 1.

[40] *Ierburile de sub cruce*, în *Revista Fundaţiilor*, an VI (1939), noiembrie, nr. 11, p. 360.

[41] Vezi *Piatra şerpilor. Studiu de folclor comparat*, în *Meşterul Manole*, an I (1939), iunie—august, nr. 5—6, p. 15—21.

[42] *Folclor şi creaţie cultă*, în *Sânziana*, 1937, 18 decembrie, p. 3.

[43] *Teme folclorice şi creaţie artistică*, în *Rampa*, 1937, 4 ianuarie.

aceasta să diminueze sau să submineze originalitatea acesteia (întrepătrunderea chiar a culturilor tradiționale nu exclude sensul specificității, autenticității și omogenității). Propunînd descifrarea sensurilor și semnificațiilor adînci ale arhetipurilor culturale, el a reactualizat cu un talent și putere de convingere fără multe precedente studiul miturilor" [44].

Studiile menționate anterior nu reprezintă decît o parte din legăturile savantului cu folclorul. Articolele și tratatele lui Mircea Eliade îndreptate împotriva diletantismului și impostorii îmbină armonios sinteza cu analiza, erudiția cu accesibilitatea. Deși nu-i displace eseul și improvizația spumoasă fără plan, contactul direct cu textul constituie o cerință de bază a hermeneuticii sale. Este evidențiată și demonstrată, în strălucite pagini de analiză pe text, genialitatea folclorului românesc în comparație cu manifestările similare ale altor popoare.

Temeinica documentare, precizia, rigoarea și originalitatea caracterizează creațiile lui Mircea Eliade, prin care folclorul românesc se integrează în mod firesc în universalitate.

[44] Paul Simionescu, *Posibile repere în opera științifică a lui Mircea Eliade*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1978, nr. 2, p. 231—239.

Exerciţii pentru deprinderea utilizării corecte a timpurilor trecutului

CRISTINA CĂLĂRAŞU

În ultimul deceniu, o serie de studii teoretice privind metodologia predării limbii române în şcoală au atras tot mai insistent atenţia asupra stereotipiei existente în practica didactică în cadrul diferitelor forme de exersare[1]. În cele ce urmează ne-am propus, pe de o parte, să evidenţiem necesitatea eliminării caracterului mecanic şi adeseori formal al exerciţiilor prin care se învaţă în şcoală folosirea timpurilor trecutului şi, pe de altă parte, să sugerăm cîteva forme de exersare noi, mai adecvate din punct de vedere ştiinţific, care să solicite în mod creator competenţa lingvistică a elevilor.

Ţinînd seama de cele două obiective enunţate, considerăm că exerciţiile care însoţesc acest capitol de gramatică a limbii române trebuie să răspundă la două cerinţe fundamentale ; prima, cu caracter ştiinţific, are în vedere faptul că timpurile verbale nu pot fi studiate decît în context ; cea de-a doua, de ordin metodic, implică luarea în consideraţie a faptului că unităţile subordonate categoriei gramaticale a timpului trebuie să reprezinte achiziţii eşalonate în diferitele etape ale procesului învăţării.

După cum se ştie, cele patru timpuri ale trecutului : *perfectul compus*, *imperfectul*, *mai mult ca perfectul* şi *perfectul simplu* presupun, prin definiţie chiar, o serie de contexte specifice, adeseori marcate şi din punct de vedere stilistic. În acest sens, actualele forme de exersare, existente în manuale, sînt profund nerecomandabile, întrucît ele privesc toate timpurile trecutului din acelaşi unghi contextual ; astfel, de exemplu, se cere elevilor să construiască un număr de propoziţii cu verbul *a alerga* la perfectul simplu (cf. modelul : *Eu alergai pînă la şcoală*), iar ulterior se stipulează „să se înlocuiască perfectul simplu cu mai mult ca perfectul în propoziţiile alcătuite (cf. modelul : *Eu alergasem pînă la şcoală*[2]), fără a ţine seama că, dacă propoziţia poate constitui un context suficient pentru perfectul simplu, pentru mai mult ca perfect — aşa cum este el definit în manualele respective — contextul specific îl reprezintă fraza cu cel puţin două propoziţii, dintre care una trebuie să conţină un verb la un timp trecut diferit de mai mult ca perfect. Din perspectiva mai largă a unui context marcat nu numai

---

[1] Vezi, de exemplu, Clara Georgeta Chiosa, *Baze lingvistice pentru teoria şi practica predării limbii române*, Bucureşti, 1971, p. 30 ; cf. şi G. Beldescu, *Forme de învăţare la limba română*, în *Studii de metodică a limbii şi literaturii române*, Bucureşti, 1974, p. 228.

[2] Cf. Ion Popescu, *Gramatică şi noţiuni de fonetică şi vocabular. Manual pentru clasa a V-a*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1977, p. 84.

gramatical, ci și stilistic, nici structura enunțului model *Eu a l e r g a i pînă la școală* nu este recomandabil să fie transmisă ca atare elevilor, deoarece acest enunț aparține stilului familiar al limbii (persoana I — protagonist al unui dialog — etc.), iar perfectul simplu este, mai ales, un timp al limbii *scrise*, și anume al aspectului ei *artistic*. Profesorul nu trebuie să-și învețe elevii „să vorbească" cu perfectul simplu, ci trebuie să consolideze, prin exerciții adecvate, utilizarea acestui timp respectînd particularitatea sa fundamentală de timp al „povestirii".

Procesul de predare-învățare a perfectului compus, imperfectului, mai mult ca perfectului și perfectului simplu trebuie să pornească de la ideea că nu toate aceste timpuri ocupă același loc în fondul lingvistic activ al elevilor de 12—13 ani, moment în care programa prevede însușirea lor; astfel, perfectul simplu este n e c u n o s c u t — în cea mai mare parte a țării — copiilor [3], în timp ce perfectul compus și imperfectul [4] vor fi ușor receptate și asimilate, deoarece ele reprezintă timpurile de bază utilizate pentru desemnarea unei acțiuni trecute în stilul familiar, aspect al limbii pe care copiii îl cunosc și cu ajutorul căruia comunică în mod curent; o poziție oarecum periferică o ocupă mai mult ca perfectul, deoarece, deși este un timp cunoscut în stilul oral, frecvența sa redusă și raporturile temporale mai complexe pe care le realizează [5] permit copiilor, aflați într-un stadiu incipient al învățării sistematice a cunoștințelor de gramatică, cel mult să recunoască acest timp, dar nu să-l întrebuințeze în enunțuri proprii.

Situațiile menționate impun necesitatea adoptării unor modalități diferențiate în organizarea procesului de însușire și consolidare la elevi a timpurilor trecutului; din această perspectivă sugerăm utilizarea cîtorva forme de exersare.

1. În legătură cu cele două timpuri, *perfectul compus* și *imperfectul*, folosite frecvent în comunicare de elevi, exercițiile trebuie să fie orientate în direcția conștientizării opoziției: acțiune *încheiată*/acțiune *neîncheiată* (*durativă*). Pentru evidențierea ei sînt relevante enunțuri de tipul:

(vorbeam)
Ușa s-a deschis în timp ce . . . . . la telefon
(explica)
Directorul a intrat cînd profesorul . . . . . lecția etc.,

în care li se va cere elevilor să completeze spațiile punctate cu verbe la imperfect; după aceea, li se va cere să observe și să precizeze ei înșiși ce diferențe există în frază, în planul înțelesului, între perechile de verbe: *s-a deschis / vorbeam* etc.

Același tip de exerciții este bine să fie continuat într-o structură ușor modificată: imperfectul în regentă și perfectul compus în subordonata temporală, pentru a se evidenția astfel absența unor reguli rigide de concordanță a timpurilor în limba română:

---

[3] Vezi observațiile Mioarei Avram în *Cum și de ce trebuie să se învețe gramatica în școală*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1976, p. 152 și urm.

[4] Imperfectul este înregistrat în vorbirea copiilor încă din etapa preșcolară, cf. T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, București, 1968, p. 278.

[5] Cf. Mioara Avram, *art. cit.*, p. 151.

(jucau)
Băieții se . . . . . cînd ai venit.
(dormea)
Copilul . . . . . cînd părinții au plecat la uzină etc.

Conștientizarea deosebirilor existente între perfectul compus și imperfect va constitui pentru profesor pregătirea pe care se va întemeia analiza ulterioară a unor fragmente extrase din texte literare în vederea identificării funcțiilor stilistice ale imperfectului.

2. Pentru învățarea perfectului simplu, exercițiile cele mai indicate sînt cele de r e c u n o a ș t e r e a acestui timp în fragmente din literatura artistică. În analiza fragmentelor, profesorul va avea grijă să releve alternanța permanentă în povestire a perfectului simplu cu perfectul compus, imperfectul și mai mult ca perfectul (situația cea mai frecvent întîlnită în proza artistică) :

Cocoșul s-a dus, curcanul se feri parcă să nu calce cărăbușul cînd îl ajunse, și acesta, bietul, răsuflă : „Bine c-am avut noroc !". Dar, deodată, de după gard, sări, mare, cu coada rotundă cît soarele la răsărit, un păun. Pasărea se legănă o clipă, apoi își strînse coada și zbură în drum. „De ăsta nu mai scap !" crezu cărăbușul. Păunul s-a apropiat, l-a răsturnat cu ciocul pe spate, apoi iar l-a întors cum îl găsise și, lăsîndu-l, își văzu de drum. (E. Gîrleanu, *Sărăcuțul !...*)

În fragmentele în care predomină perfectul simplu se va evidenția dinamismul povestirii, obținut de autor tocmai prin succesiunea verbelor la perfectul simplu :

Și odată începu a tăia la zmei, de-i potopea, și cînd sîngele ajunse pînă la brîu, Strîmbă-lemne căzu jos și muri. Atunci Sfarmă-piatră începu a tăia înainte, pînă ce ajunse sîngele la subsuori și apoi căzu și el mort [...]. (I. Creangă, *Harap Alb*)

Precizîndu-se diversitatea situațiilor în care perfectul simplu apare în povestire, se vor menționa, ca unice reguli cu caracter de mai mare generalitate, cele două caracteristici ale utilizării acestui timp, faptul că perfectul simplu nu apare, de obicei, în vorbirea personajelor, ci în relatarea acțiunilor acestora, și faptul că adesea perfectul simplu introduce vorbirea personajelor prin verbe ca : *zise*, *spuse*, *întrebase*, *răspunse* etc.

3. Un exercițiu mai complex, cu evidente implicații creatoare de aplicare a timpurilor trecutului, îl constituie repovestirea de către elevi, de exemplu, a unei bucăți în proză, studiată sau citită recent, în care li se cere elevilor să folosească diverse timpuri ale trecutului.

Schemele grafice în însușirea noțiunilor de limba română

MAGDALENA NISTOR, VASILE NISTOR

Este cunoscut faptul că, odată cu intrarea în școală, copilul posedă un cuantum de cunoștințe și de deprinderi intelectuale care îi permit însușirea noțiunilor elementare de scris-citit sau operarea cu mulțimi și apoi chiar cu simboluri numerice.

Pe măsura amplificării datelor cunoașterii, crește și capacitatea de abstractizare ; noțiunile tind să iasă din reprezentările materiale, concrete, ceea ce nu înseamnă anularea intuiției în procesul cunoașterii. În acest sens, într-o recentă carte de pedagogie se afirmă principiul interdependenței dialectice dintre senzorial și rațional, dintre concret și abstract în procesul de învățămînt : „Acest principiu preconizează cerința generală ca închiderea și deschiderea ciclurilor, prin alternarea concretului cu abstractul, să se facă nu numai în concordanță cu particularitățile materialului și ale informației ce urmează a fi asimilată, ci și cu nivelele de dezvoltare ontogenetică a elevilor" [1].

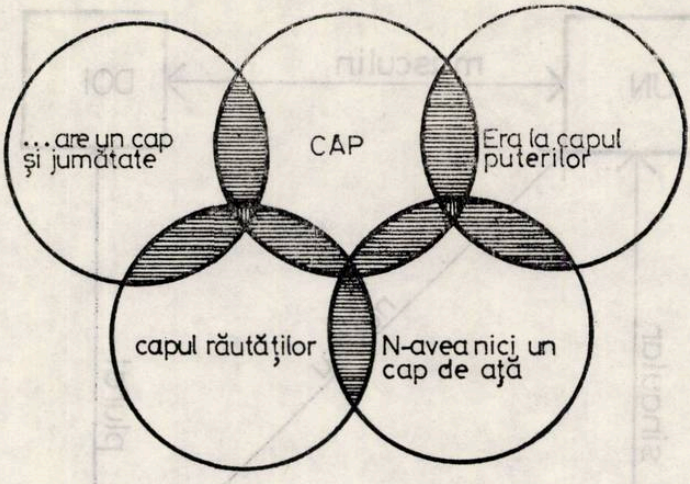
Orice tip de schemă se constituie ca o îmbinare a noțiunii cu reprezentarea ei concretă, satisfăcînd astfel cerința de mai sus. De altfel, introducerea teoriei mulțimilor în predarea aritmeticii se sprijină tot pe folosirea unor scheme grafice, diagramele, pentru asimilarea unor noțiuni ca : reuniune, intersecție, echipotență etc. Așadar, elevilor, obișnuiți la matematică să folosească scheme numerice prin care se relevă relația dintre concret și abstract, procedeul reprezentării grafice a unor noțiuni și categorii gramaticale nu li se va părea insolit sau nejustificat.

Mai mulți autori de metodici sau de culegeri de exerciții gramaticale au folosit acest gen de scheme. O parte din schemele propuse de noi au fost reactualizate și adaptate la nivelul dezvoltării psihice a elevilor din ciclurile primar și gimnazial.

În ceea ce privește problematica însușirii noțiunilor de vocabular, într-una dintre emisiunile televiziunii din luna ianuarie a acestui an dedicate școlii, în scopul unei mai bune înțelegeri a fenomenului polisemiei, se propunea asocierea lui cu o schemă a mulțimilor conjuncte. Însușindu-ne ideea, am creat următoarea schemă :

---

[1] Ion Nicola, *Pedagogie școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1981, p. 230.



Schema propusă de noi poate fi îmbogățită. Cuvîntul pe care l-am ales este folosit într-un număr impresionant de îmbinări sintactice cu caracter de locuțiuni : *a-și bate capul, a-și pierde capul, a se da peste cap, cu noaptea-n cap, a i se urca la cap, a cădea pe capul cuiva* ș.a. Considerăm că intersectarea sferelor din desenul de mai sus corespunde suprapunerii parțiale semantice specifice fenomenului polisemiei, în care nu este prezentă concurența sinonimelor.

Din punct de vedere metodic, schema se poate folosi într-o lecție de recapitulare după parcurgerea capitolului despre vocabular la clasele a VII-a sau a VIII-a. În alegerea altor exemple, recomandăm să se apeleze la cuvinte din fondul principal lexical, care, datorită vechimii lor, au dobîndit o bogată încărcătură semantică.

Însușirea categoriilor gramaticale de gen și număr nu ridică probleme deosebite din punct de vedere didactic în ciclul gimnazial. Într-un studiu din 1964, Paula Diaconescu [2] a fixat pentru număr contextele :

sg. (un...) ; (o...)
pl. (mulți...) ; (multe...)

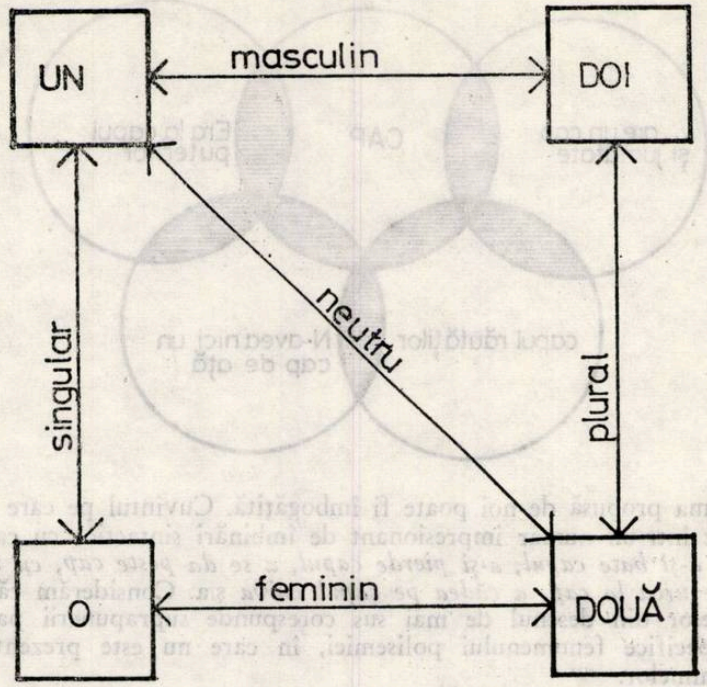
și pentru gen contextele :

m. (acești...)
f. (această...)
n. (acest...) și (aceste...).

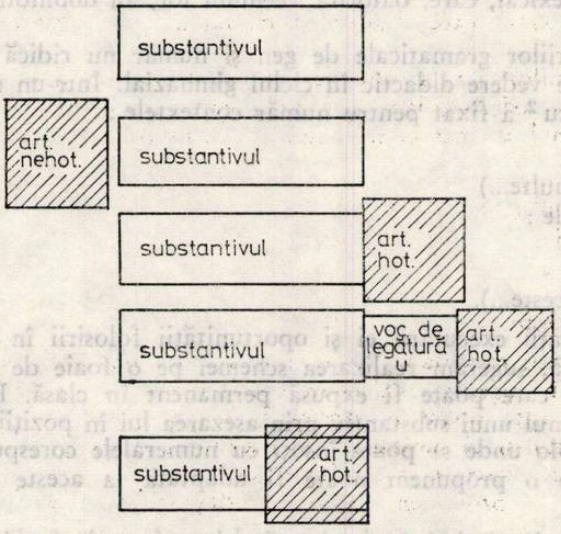
Datorită simplității executării ei și oportunității folosirii în exercițiile de analiză morfologică, sugerăm realizarea schemei pe o foaie de carton de dimensiuni mai mari, care poate fi expusă permanent în clasă. Elevii vor observa cu ușurință genul unui substantiv prin așezarea lui în pozițiile orizontală sau verticală, acolo unde se poate însoți cu numeralele corespunzătoare.

Schema pe care o propunem poate fi adaptată la aceste contexte :

[2] Paula Diaconescu, *Numărul și genul substantivului românesc*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XV (1964), nr. 3, p. 297.

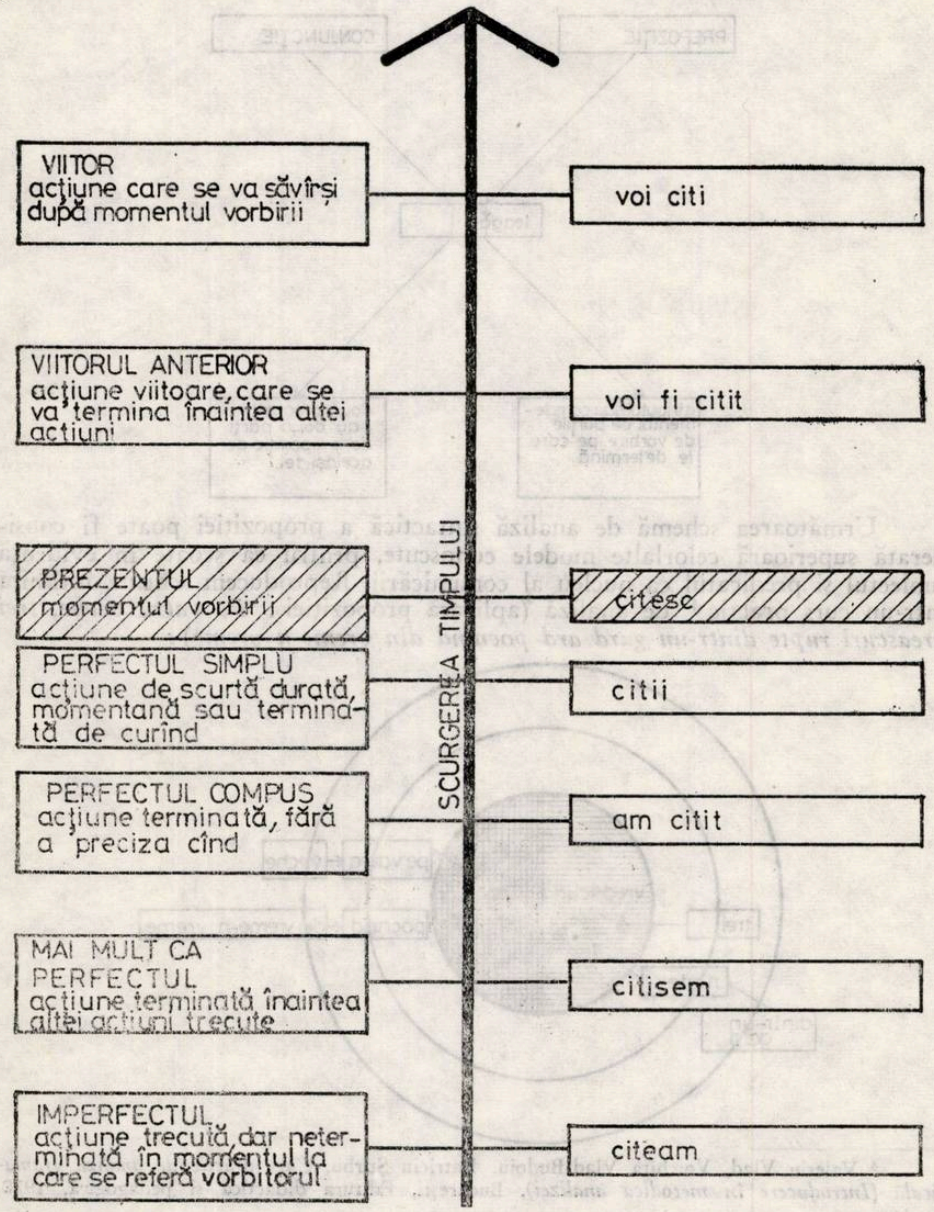


În predarea articolui se poate prezenta schema de mai jos, prin care se evidenţiază cele patru poziţii ale articolui faţă de substantiv :



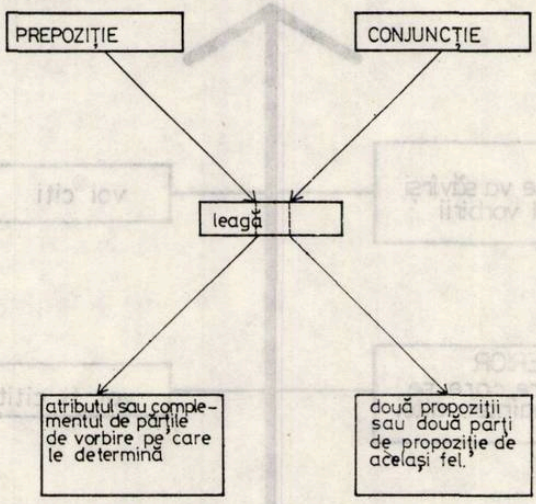
Dacă vom accepta că orice schemă gramaticală este un fel de hartă a unor structuri lingvistice, din punct de vedere topic în schema noastră articolul se reliefează cu pregnanţă faţă de substantiv.

O metodică[3] a predării limbii române din 1966 recomanda folosirea unei scheme grafice în predarea timpurilor verbului. Noi am îmbogăţit-o cu definiţii şi exemple. Pe săgeata orientată cu vîrful în sus (scurgerea timpului), fixarea celor şapte timpuri ilustrează flexiunea specifică acestei categorii gramaticale :

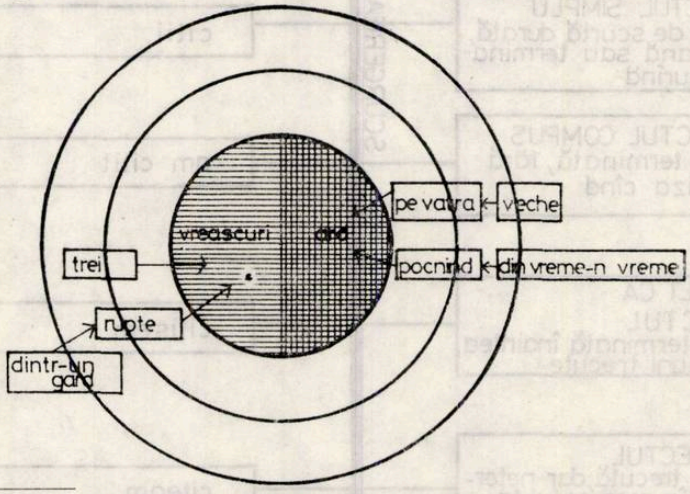


[3] *Metodica predării limbii române în şcoala generală*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966, p. 370.

Pentru a reliefa mai cu pregnanță asemănările și deosebirile dintre prepoziție și conjuncție, propunem următoarea schemă care accentuează grafic cele două părți de vorbire neflexibile ca elemnte de relație în cadrul exprimării. *Experiența noastră didactică ne-a dovedit faptul că predarea simultană a prepoziției și conjuncției este mai eficientă.*



Următoarea schemă de analiză sintactică a propoziției poate fi considerată superioară celorlalte modele cunoscute, pentru că scoate în evidență subiectul și predicatul ca nucleu al comunicării. Reproducem schema întîlnită într-un curs practic[4] de analiză (aplicată propoziției : *Pe vatra veche, trei vreascuri rupte dintr-un gard ard pocnind din vreme-n vreme*) :



[4] Valeriu Vlad, Voichița Vlad-Budoiu, Patriciu Știrbu, *Curs practic de analiză gramaticală (Introducere în metodica analizei)*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, p. 16.

Desigur că nu se pot prelua în întregime aceste scheme. Orice procedeu este eficient atunci cînd se adaptează organic la condiţiile particulare în care evoluează elevii.

Sînt necesare apoi o concepţie unitară, generală şi, deci, o articulare firească a elementelor într-un sistem unic.

Schemele propuse de noi trebuie reevaluate în funcţie de preferinţele fiecărui cadru didactic.

În legătură cu manualele de gramatică

ION POPESCU

În *Limbă și literatură*, vol. III, 1980, p. 478—483, Aurel Scorobete a publicat un articol despre manualele de gramatică a limbii române [1], în care, invocînd „timpul scurs de la elaborarea lor", pledează pentru „necesitatea redactării unor manuale noi" (p. 478). Dacă acesta ar fi fost singurul argument, autorul ar fi avut deplină dreptate, deoarece actualele manuale au fost planificate a se folosi în școli numai pînă în anul școlar 1980—1981, cele pentru clasele a V-a și a VI-a, și pînă în 1981—1982 cele pentru clasele a VII-a și a VIII-a.

A. Scorobete, deși recunoaște că manualele de azi au găsit „soluții satisfăcătoare atît din punctul de vedere al exigențelor științifice, cît și din punct de vedere psiho-pedagogic" (p. 478), încearcă să aducă și alte argumente în sprijinul tezei sale. Astfel, își exprimă regretul că „s-a renunțat la mai vechiul și bunul obicei de a evidenția și grafic definițiile, eventual prin așezarea lor într-un chenar". Propunerea ar necesita, cred, în prezent o examinare mai atentă din partea autorilor programei școlare. Deocamdată, manualele în vigoare astăzi au fost elaborate după programa din 1974, care specifică destul de clar că „a învăța gramatica în școală nu înseamnă *a memora definiții* și reguli, ci a dobîndi priceperi și deprinderi de folosire corectă a limbii române în diferite împrejurări" (p. 6) și continuă categoric: „Tocmai de aceea, în activitatea cu elevii, pe primul plan trebuie să apară *faptele de limbă* (s.n.), realitatea lingvistică actuală și nu *regulile abstracte* ale acesteia (s.n.)".

Deoarece programa școlară este *„documentul principal de referință în munca profesorului"* [2], autorii de manuale sînt obligați să se conformeze prevederilor ei.

Mai mult decît atît, „a învăța gramatica nu înseamnă a memora mecanic reguli și definiții" [3], se spune în *Îndrumările* M.E.I. din 1976 cu privire la predarea limbii române în școala generală. În consecință, în manualele de gramatică pentru clasele a V-a și a VI-a, cînd capacitatea de abstractizare a elevilor nu este suficient dezvoltată, s-a renunțat la formularea unor definiții

---

[1] *Gramatica în manualele școlare. Cîteva observații asupra morfologiei.*

[2] Ministerul Educației și Învățămîntului, Direcția învățămîntului preșcolar și general obligatoriu. I. *Îndrumări pentru predarea limbii române în ciclul primar.* II. *Îndrumări pentru predarea limbii și literaturii române în școala generală — clasele V—VIII*, București, 1976, p. 18.

[3] *Ibidem*, p. 27.

rigide, pe care adesea elevii le memorau mecanic. De altfel, tratatele mai noi de gramatică au înlocuit definițiile stereotipe cu descrieri analitice[4].

Obiecția autorului articolului că, dacă elevul „a reușit, totuși, să înțeleagă ce este o definiție, faptul se datorează numai profesorului" mi se pare ciudată, deoarece oricine știe că manualul școlar este numai un auxiliar în activitatea elevului, rolul hotărîtor avîndu-l profesorul, unul dintre cei trei factori importanți ai educației. În anii mei de studii secundare, rar am putut avea un manual. Nu manualelor, ci profesorilor mei distinși le datoresc cunoștințele mele de mai tîrziu.

Cele două paragrafe referitoare la exemplificările necesare pentru ilustrarea unor fapte de limbă (p. 479—480) sînt confuze și contradictorii. Astfel, în primul paragraf se afirmă: „Altă cerință a unui bun manual este *susținerea afirmațiilor cu exemple* (s.n.), mai cu seamă cînd ceea ce se spune nu este pentru elevi o evidență, ori ceva lesne de înțeles. *Nici această condiție nu este satisfăcută întotdeauna în manuale*" (s.n.). Concluzia trasă aici de autorul articolului este o dovadă concludentă că nu cunoaște bine manualele școlare sau n-a înțeles structura lor. Deoarece s-ar putea să mai fie și alți profesori care să se găsească în această situație, mă simt dator să precizez că în manualele în cauză figurează 4 tipuri de lecții: (*a*) de repetare a noțiunilor predate în clasele anterioare, (*b*) de repetare a celor învățate și completare a lor cu anumite detalii, (*c*) de comunicare a cunoștințelor noi și (*d*) de recapitulare.

În privința celor incluse la literele (*a*) și (*b*), programa școlară este clară: „Studiul gramaticii limbii române începe propriu-zis în clasa a III-a și se încheie în clasa a VIII-a. Principiul de organizare este cel concentric. *Majoritatea cunoștințelor dobîndite într-o clasă se reiau, sub formă de exerciții aplicative* (s.n.), în clasele următoare" (p. 7). La substantiv, de exemplu, noțiunile noi introduse la fiecare clasă sînt: *cazurile substantivelor* (în cl. a V-a), *substantivele compuse* (în cl. a VI-a), *declinarea substantivelor* prin exerciții (în cl. a VII-a), care sînt tratate în manuale ca lecții de comunicare a cunoștințelor. În clasa a VIII-a nu se mai predă morfologia.

Din indicațiile programei școlare se desprinde, fără echivoc, că toate noțiunile studiate în clasele anterioare se reiau în clasele următoare numai prin *exerciții de consolidare* și *de sistematizare* (acestea din urmă numai la cl. a VII-a). Prin urmare, *teoria este cu desăvîrșire exclusă de programă cînd este vorba de noțiunile studiate în clasele anterioare.*

Totuși în manualele în discuție s-au reluat, foarte sumar (mai ales la clasele a V-a și a VI-a), anumite noțiuni de primă necesitate în urma discutării acestora, ca proiecte mai întîi și apoi în forma lor experimentală, în diferite municipii și orașe (București, Iași, Sibiu, Focșani, Constanța, Brăila, Tulcea, Tîrgu-Jiu, Slobozia, Slatina, Breaza ș.a.).

Așa se explică uneori lipsa exemplificărilor, nu ca o neglijență din partea autorului acestora. În continuare, se afirmă în același articol că „referirea la funcțiile sintactice ale substantivului rămîne ineficientă, tocmai din

[4] A se vedea Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, Editura științifică, 1967; *Limba română contemporană*, vol. I. Sub conducerea acad. Ion Coteanu, București, Editura didactică și pedagogică, 1974, și altele.

cauza lipsei de exemplificări" (p. 479). În care manual ? Cel de clasa a VII-a este apreciat pozitiv, deoarece aici se face corelarea între funcțiile sintactice și declinare. Despre manualul de clasa a VI-a se spune : „Este adevărat că în alt manual se trimite și la sintaxă atunci cînd se vorbește de funcțiile sintactice ale părții de vorbire amintite" (p. 479). Despre manualul de clasa a V-a se scrie mai departe : „Uneori, cerința formulată în paragraful precedent, aceea a susținerii afirmațiilor prin exemple, este satisfăcută, dar *se cade pe alocuri în exces* [...]. Toată «teoria» cazurilor gramaticale *s-ar putea reduce la o jumătate de pagină sau, eventual, la un tablou* (s.n.), în care să se vadă limpede și *dintr-o dată* (s.n.) cazurile, întrebările, funcțiile sintactice și cîte un context ilustrativ" (p. 479—480).

Deci, dacă în manualele pentru clasele a VI-a și a VII-a, unde se repetă cazurile cu funcțiile lor sintactice, s-a procedat bine — la clasa a VII-a chiar foarte bine —, atunci unde s-a greșit ? Firește, la clasa a V-a, unde s-au dat prea multe exemple și prea multe informații. Cum se împacă această afirmație cu incriminarea de la începutul primului paragraf, în care se spune că afirmațiile nu sînt susținute cu exemple ? Să nu pierdem din vedere că despre cazuri se tratează prima dată în clasa a V-a, dîndu-se un număr mai mare de exemple, fără abuz, cred. Dacă am greșit, fac *mea culpa*.

Să examinăm, totuși, propunerea făcută în articol cu privire la acel tablou „în care să se vadă limpede și dintr-o dată cazurile, întrebările, funcțiile sintactice și cîte un context ilustrativ" (p. 480).

În manualele mai vechi, chiar într-ale mele anterioare anului 1974, erau incluse asemenea *tablouri* schematice, care solicitau mult memoria și mai puțin sau aproape deloc gîndirea. Am renunțat la ele tocmai pentru că actualele manuale au o orientare cu totul diferită de cele dinaintea lor, accentul punîndu-se pe latura practică, nu pe memorare și teoretizări. Aceasta a fost concepția autorului manualelor, care nu are de făcut nici o obiecție cînd este vorba de folosirea, ca material didactic, a unor „tablouri" de felul celor solicitate de A. Scorobete.

Autorul articolului declară sincer că recunoaște „cu satisfacție că, în general, manualele de azi oferă explicații *limpezi*" (p. 480), totuși nu este de acord cu tratarea separată a pronumelor și adjectivelor relative de cele interogative.

Este adevărat că în *Gramatica Academiei* acestea sînt expuse împreună, însă eu l-am tratat în două lecții distincte, deoarece așa mi s-a părut mai corect din punct de vedere didactic și chiar științific. Și în alte lucrări lingvistice sînt tot separate, deoarece, deși „pronumele relative *cine, ce, care, cît* sînt, în ce privește forma, perfect asemănătoare cu cele interogative", ele „diferă însă net de acestea prin condițiile sintactice în care apar" [5].

În ceea ce privește situația lui *cît* relativ, este în adevăr o omisiune regretabilă, dar acest pronume nu este năpăstuit numai de manualele școlare, cele de acum și cele din trecut, ci și de unele lucrări lingvistice, ca *Limba română contemporană* de acad. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, vol. I, sub redacția acad. Ion Coteanu, și altele.

[5] Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *op. cit.*, p. 144.

În privința afirmațiilor că, „reluînd *buna tradiție a cărților din școala de odinioară*" (s.n.), manualele actuale „au redus partea teoretică, de care se abuzase în perioada precedentă, în favoarea sporirii părții aplicative" (p. 481), țin să precizez că nici manualele lui Mihail Dragomirescu și G. Adamescu (din 1902—1903), nici cele ale lui Gh. Nedioglu sau A. Rosetti și I. Crețu, nici manualul unic din 1950, pe care le am la îndemînă, nu confirmă această supoziție. Dimpotrivă, cele mai multe sînt lipsite de exerciții. Prin urmare, *nu este vorba de o revenire la o tradiție abandonată* la un moment dat, ci de o *nouă concepție*, ponderea exercițiilor față de teorie fiind covîrșitoare.

Ocupîndu-se de exerciții, autorul articolului recunoaște că ele „corespund informației teoretice, sînt variate și numeroase" (p. 481), însă „cîteva aspecte" *i se par* „nesatisfăcătoare".

O primă obiecție-propunere este : „că ar trebui să se practice mai mult exercițiile de transformare, de selecție, de combinare, cele structurale, compunerile gramaticale și, în general, cele de «creație»" (p. 481). Sper că autorul articolului nu include printre exercițiile de „creație" pe cele structurale, de selecție și de combinare. Și, ca să nu fac afirmații nesusținute cu argumente convingătoare, dau cuvîntul cifrelor. Din cele 2275 de exerciții incluse în manualele de gramatică pentru clasele a V—VIII, 283 sînt de recunoaștere, 213 de consolidare, 13 de sistematizare, 133 de analize gramaticale, 347 de problematizare, 49 de învățare prin descoperire, 164 de evidențiere a unor categorii gramaticale, 61 de evidențiere a unor funcții sintactice, 53 de evidențiere a unor particularități fonetice, 41 de folosire a dicționarelor și a *Îndreptarului ortografic, ortoepic și de punctuație*, 89 de înlocuiri, transformări, substituiri, 76 de diferențiere, 237 de alcătuiri de propoziții și de fraze, 77 de compuneri (23 la clasa a V-a, 18 la clasa a VI-a, 28 la clasa a VII-a, 8 la clasa a VIII-a), în medie o compunere în fiecare săptămînă la clasele a V-a și a VII-a și una la mai puțin de două săptămîni la clasa a VI-a [6]. Simpla menționare a acestor cifre este suficientă pentru a se vedea cît de variate sînt exercițiile incluse în manualele discutate și cîtă atenție s-a acordat celor *creatoare*, muncii independente a elevului, formării deprinderilor de exprimare corectă în scris și oral, însușirii conștiente a gramaticii, a foneticii și a vocabularului.

Mai puțin spațiu și importanță s-au acordat exercițiilor structurale, care își justifică utilitatea, cel puțin în parte, în manualele de limba română pentru naționalitățile conlocuitoare și mai cu seamă în predarea acesteia străinilor, care o învață prin cursuri intensive. De altfel, cred că ar trebui clarificate multe probleme în suspensie în legătură cu natura, tipologia și utilitatea acestui gen de exerciții. Cît despre folosul și eficiența lor în școală, cu referire specială la predarea ortografiei și ortoepiei, mi se par concludente observațiile lui G. Beldescu, care, ocupîndu-se mai mult de acest tip de exerciții, afirmă că, „cu toate virtuțile lor, exercițiile structurale *nu oferă soluții pentru orice problemă privitoare la predarea limbii române* (s.n.), ele nu sînt și nu pot fi singura cale pe care ar trebui modelată limba elevilor după rigorile limbii standard. Dimpotrivă, *abuzul de exerciții structurale în limba maternă* (s.n.), de exemplu blocarea unei porțiuni prea mari din lecție cu acest gen de

[6] În legătură cu tipurile de exerciții din aceste manuale, a se vedea și *Limbă și literatură*, vol. I, 1980, p. 120.

activitate, poate produce monotonie și reduce interesul" [7]. De fapt, exercițiile structurale sînt echivalente cu o repetare, uneori pînă la abuz, a unor structuri similare cu un model dat sau a unui model amplificat cu elemente suplimentare, riguros dozate după principiile instruirii programate, a „pașilor mici", utile pentru elevii mai puțin dotați, dar monotone și obositoare pentru cei capabili să sesizeze ușor fiecare detaliu fără buchiseală [8]. „Orice exercițiu structural obligă la o anumită repetare a modelului, în timpul căreia gîndirea elevilor nu rămîne absentă, *dar nici la fel de activă*" [9] (s.n.).

Obiecția, aparent justă, că nu s-a făcut distincție între *limbă* și *vorbire* (p. 481) nu rezistă unui examen riguros pe baza datelor furnizate de manuale. Chiar dacă nicăieri nu se face o mențiune expresă despre „dicotomia saussureană", pretutindeni unde s-a ivit ocazia și a fost necesar s-a specificat clar și just cînd este vorba de *limbă* și cînd de *vorbire* [10].

În același loc se spune că „exercițiile din actualele manuale nu reușesc *întotdeauna* (s.n.) să evite *impresia de abstract și chiar de arid* (s.n.), pe care o lasă *ici-colo* (s.n.) partea teoretică" (p. 481). Se știe că gramatica este o disciplină aridă tocmai din cauza caracterului ei abstract. Dacă o astfel de *impresie* o lasă manualele numai *ici și colo*, iar exercițiile nu reușesc să o înlăture *întotdeauna*, mi se pare că această remarcă este cel mai frumos calificativ acordat manualelor actuale de gramatică a limbii române pentru clasele V—VII, la care se referă autorul. Ar fi fost mai grav dacă ar fi fost vorba nu de o *impresie* a autorului articolului, ci de o *constatare obiectivă* pe bază de exemple convingătoare ; dacă *întotdeauna* ar fi fost înlocuit prin *niciodată*, iar *ici-colo* prin *pretutindeni*.

Oricîtă bunăvoință am avut, n-am izbutit să înțeleg ce a vrut să spună autorul articolului despre unele exerciții care nu reușesc „să fie totuși «aplicative», în sensul exprimării vii, corecte și expresive a elevilor".

În ceea ce privește afirmația că majoritatea textelor beletristice, care cultivă la elevi o exprimare expresivă, datează din secolul trecut, o simplă statistică făcută pe manualul pentru clasa a V-a demonstrează tocmai contrarul. Din 193 de texte reproduse din operele belestristice, numai 61 sînt luate din scrierile unor prozatori sau poeți din secolul al XIX-lea, 24 aparțin unor scriitori care au publicat în secolul trecut, dar și în al XX-lea, iar 108 din operele scriitorilor din secolul nostru.

Anumite observații făcute în legătură cu așa-zisa lipsă de precizie a enunțului la unele exerciții (p. 482) dovedesc încă o dată că autorul articolului nu cunoaște programa școlară, care recomandă exerciții „de evidențiere a valorilor stilistice ale adjectivelor" (clasa a VII-a, p. 42), „ale verbului" (p. 45), „de evidențiere [...] a valorii semantice și afective a adjectivului, prin schimbarea locului față de substantive" (p. 52), „de folosire corectă a pronumelui și adjectivului relativ *care* în diverse situații" (p. 52).

---

[7] G. Beldescu, *Ortografia în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 150.

[8] Cînd fac aceste observații, mă bazez și pe concluziile la care am ajuns după consultarea mai multor manuale de învățare intensivă a limbii engleze vorbite în S.U.A.

[9] G. Beldescu, *op. cit.*, p. 134.

[10] A se vedea în privința aceasta manualul pentru clasa a V-a, p. 5 și 16, cel pentru clasa a VI-a, p. 5, 13, și cel pentru clasa a VII, p. 5, 8, 13, 27, 61 și altele.

Exercițiile la care se referă A. Scorobete, fiind recapitulative, se rezolvă ușor dacă se ține seamă de cele pregătitoare, din manualele pentru clasele a V-a și a VI-a și chiar a VII-a, pînă la acest capitol — pentru adjectiv, exercițiile 9 și 10 de la p. 49, 14 și 15 de la p. 50 (cl. a V-a), exercițiile 1 și 2 de la p. 44 (cl. a VI-a), exercițiul 2, p. 45, exercițiul 6, p. 46 (cl. a VII-a).

Exercițiul referitor la întrebuințarea corectă a pronumelui și adjectivului relativ *care* se rezolvă fără dificultate dacă se are în vedere *observația* de la p. 61 (cl. a VII-a).

În ceea ce privește exrcițiul 12, p. 78 (cl. a VII-a) : „Arătați cum ar trebui scrise pronumele *-ți* (să-ți dau), *-mi* (să-mi dai) pentru a nu fi scrise cu liniuță de unire...", rezolvarea lui nu comportă nici o dificultate dacă se știe ce s-a spus în clasa a V-a, p. 63, alineatul 1, referitor la pronumele *îmi, îți, îi, îl.*

Obiecția că ar *trebui evitate* exercițiile de tipul „corectați greșelile...", cu toată justificarea pe care o caută la G. Beldescu, a fost infirmată, după știința mea, de practica școlară și de adeziunea unanimă a profesorilor de limba română consultați în această privință. Sînt ferm convins că asemenea exerciții se vor extinde cîndva în manualele de gramatică, deoarece ele pun probleme și cer soluții imediate, solicitînd mai mult decît altele judecata elevilor și contribuind la exprimarea conștientă în scris și oral.

Ion Creangă — mărturii ale vocației didactice

CONSTANTIN BOSTAN

Prin rîndurile de față ne propunem doar o parțială evidențiere a preocupărilor didactice ale lui Creangă, demersul fiindu-ne inspirat — și, în mare parte, facilitat — de însemnările lui G. T. Kirileanu, aflate fie în fondul Bibliotecii Academiei R.S.R., fie în cel al bibliotecii donate de el municipiului Piatra Neamț.

La 19 ani [1], rămas (prin decesul tatălui) cu grijile numeroasei sale familii pe cap, seminaristul Ion Creangă renunță la cursul superior și cere, cu gîndul de a deveni diacon, să i se elibereze atestatul de absolvire a primilor patru ani [2]. Cel puțin două sînt dificultățile cu care se mai confrunta în vara nefericitului an 1858 : căsătoria și hirotonisirea (aceasta din urmă condiționată nu numai de prima, ci și de găsirea unui post vacant !). Cum în numărul de „sîmbătă 24 octomvrie 1859" al jurnalului ieșean *Steaua Dunării, Zimbrul și Vulturul* găsim, pe pagina a patra, o „Listă de cliricii ce au ieșit cu atestate de hirotonie din Seminaria Centrală pe anul 1858 și 1859", iar la numărul curent 93 al acestei respectabile liste, publicată „spre știința celor ce au trebuință de preuți", găsim numele lui „Ioan Creangă, fiul lui Ștefan a Petrei din satul Humulești, ținut Neamțu", îi înțelegem și mai bine obsesia „zilei de mîine" [3]. De altfel, pentru astfel de motive depusese, în toamna anului de întrerupere a studiilor, o cerere de înscriere la Școala preparandală. Această primă opțiune pentru îmbrățișarea meseriei de învățător, condiție pentru care nu-i exclus să fi prins gust încă din perioada cînd îl „procitea" pe Trăsnea la gramatica lui Măcărescu, a fost însă abandonată destul de ușor, iar motivele se află, probabil, nu numai în nevoia obținerii unui cîștig material imediat, ci și în neîncrederea pe care o inspira, la acea dată, „fabrica de învățători". Cursurile Școlii preparandale vor fi urmate abia din ianuarie 1864, după căsătorie (23 august 1859), după nașterea fiului său Constantin (19 decembrie 1860) și... după aproape cinci ani de conflicte cu „mitocanu" (părintele econom Ioan Grigoriu, socrul pripitului însurățel).

---

[1] Data nașterii : 10 iunie 1839. Cf. *Ion Creangă. Documente*, ed. Gh. Ungureanu, București, E.P.L., 1964, p. 31—32.

[2] Îl va căpăta la 12 decembrie 1858. Cf. *G. Călinescu, Ion Creangă (Viața și opera)*, ediție nouă, revăzută, București, E.P.L., 1964, p. 72.

[3] Pentru a avea o și mai exactă măsură a temerarei ambiții manifestate de Smaranda cînd și-a împins feciorul la preoție, să menționăm că dintre cei 103 atestați numai 8 erau fii de mireni.

Prestigiul și energia organizatorică de care a dat dovadă noul director al Școlii preparandale, Titu Maiorescu [4], subliniate nu numai de spectaculoasa sporire a candidaților (3 în preajma numirii sale, 23 în primul an de directorat și peste 65 în cel următor), ci și de gestul oficial al domnitorului Cuza, care acordă denumirea de „Institutul Vasile Lupu", au fost, desigur, de natură să stîrnească și interesul lui Creangă, îndrumîndu-i pașii spre Trei-Ierarhi. Cu rigoarea-i caracteristică, Maiorescu publică, în toamna lui 1864, primul tom al *Anuariului* Institutului ieșean și, pe ultimele sale pagini (65—66), găsim consemnată dovada sîrguinței manifestate de tînărul diacon : „Solemnitatea distribuirei premiilor la toți școlarii din Iași se serbă în 29 iunie la Palatul Administrativ, în prezența înalt preasfințitului locotenent de mitropolit, a d-lui Florian Aaron ca delegat al Ministeriului etc. Din preparanzii Institutului nostru fură distinși cu premii : I. Creangă Ion. II. Vârgolici Ion. III. Climescu Ion. IV. Nistor Ion. V. Gălușcă Dimitrie". Avem toate motivele să bănuim că fostul „Nic-a lui Ștefan a Petrei" și-a savurat succesul, prinzînd și mai mult drag de carte. Premiul înmînat în public — și în fața unor oficialități — a fost, desigur, cel puțin la fel de stimulativ ca și, pe vremea copilăriei, colacii și... Smărăndița părintelui Ioan din Humulești. Iar numirea, din toamna aceluiași an 1864, ca institutor la Școala primară a Trei-Ierarhilor, într-un post pe care îl suplinea încă din luna mai (evident, tot ca o recunoaștere a meritelor sale deosebite), a constituit, la rîndul ei, o sursă de emulație. Cucerit de prelegerile lui Maiorescu — și, mai ales, de știința acestuia de a populariza cunoștințe dintre cele mai abstracte — Creangă își descoperă marile resurse didactice și pedagogice. Lecțiile aplicative, caracterul metodic al întregii programe de învățămînt sînt de natură să-l captiveze, deschizîndu-i noi orizonturi. Va absolvi cu calificative de „eminent" institutul, în urma examenului general din 10 iunie 1865, iar temeinicia cu care fusese cîștigat pentru cauza luminării se va finaliza curînd prin trudnica muncă de întocmire a unor manuale școlare.

Propunîndu-ne, în continuare, să citățm cîteva dintre însemnările eruditului editor al operei sale — l-am numit astfel pe G. T. Kirileanu — credem important să reproducem mai întîi pe cea referitoare la prima ediție din *Metodă nouă*... Ne îndeamnă să o considerăm *importantă* fie și numai „simplul" motiv că atît G. Călinescu (*op. cit.*), cît și Tudor Vianu (în secțiunea ce-i revine din *Istoria literaturii române moderne*) sau G. Munteanu — mai recent — în *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici* nu ne lasă să înțelegem că au avut la îndemînă — sau cunoscut din altă sursă — ediția la care ne referim. Iată nota lui G. T. K. :

Văzut în bojdeuca lui I. Creangă din Iași (3 sept. 1937) un exemplar (cu pecetea lui Traian Ichim) din ediția I (1868) a Abecedarului lui Creangă : *Metodă nouă* /de/ *Scriere și cetire*/ pentru uzul clasei I primară /de/ institutorii : I. Creangă, C. Grigorescu, / G. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu / și A. Simionescu. / Tipărită cu spezele Societății învățăturei / poporului român din districtul Iassy. / Tipografia H. Goldner, strada Primăriei / 1868 [5].

[4] Numit prin adresa Ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice din 8 octombrie 1863. Cf. *Anuariul Institutului Vasilie Lupu (Școala normală de la Trei-Ierarchi) din Iași pe anul școlar 1863—1864*, Iași, 1864, p. 64.

[5] B.A.R.S.R., Arhiva G. T. Kirileanu, VII, varia 6.

De asemenea, se precizează paginația (66 p.), faptul că „Prețul este 33 bani", precum și — lucru important — prezența la p. 34, 35 și 36 a trei texte purtînd semnătura lui Titu Maiorescu : „Paserea (versuri)", „Gheorghe leneșul..." și „Corbul". Utilizarea unor texte pe care directorul institutului „le-a confecționat", probabil, din necesități didactice nu trebuie să ne mire, dacă avem în vedere puterea sa de seducție asupra lui Creangă, ori dorința discipolului de a-și măguli dascălul. Neîndoios însă că Maiorescu, sensibil la judecata posterității, a sugerat autorilor „să-l scutească" (în edițiile următoare) de paternitatea unor atît de modeste rînduri...

Că ilustrul humulestean s-a dedicat „trup și suflet" învățămîntului ne-o dovedește și constanta sa prezență în arena dezbaterilor. Dar, de la acea mențiune din 24 septembrie 1866 a ziarului *Constituțiunea*, în care îl „vedem pe diaconul Ion Creangă discutînd învățătura elementară care pînă astăzi nu este încă destul de bine organizată", și pînă la scrisoarea adresată lui Iacob Negruzzi la București, în 1885, este un drum lung, pe care, cu jovialitatea-i recunoscută, dar ascunzînd adîncimi de chinuitoare neliniști, l-a parcurs pieptiș, cu o tenacitate puțin obișnuită :

Stimate d-le Negrutzi,

Prin ziarul „Voința națională" de ieri joi 21 se vede publicată o „deciziune ministerială" destul de aspră și, pe cît se pare, nepărtinitoare în privința cărților didactice, deocamdată a celor de parte științifică, după raportul comisiunii însărcinate cu examinarea unor asemine cărți.

Desigur că și cele de partea literară vor trece prin asemenea purgator degrabă, degrabă. Eu, împreună cu colegii mei : Răceanu, Ienăchescu și Grigorescu, încă de pe la 1868 am început a scoate la lumină asemine cărticele : 1) *Metoda nouă de scriere și cetire pentru clasa I primară ;* 2) *Învățătorul copiilor*, carte de cetire pentru clasele primare ; 3) *Geografia județului Iași ;* 4) *Harta județului Iași ;* 5) *Povățuitor la cetire prin scriere* și al 6) *Regulele limbii române* de d. Titu Maiorescu, pentru clasa II primară, retipărite de mine cu învoirea autorului.

Metoda nouă și *Învățătorul copiilor* sunt aprobate și prin decret domnesc din timpul d-lui Maiorescu și al societății literare „Junimea", parcă nu ne-am cam teme ca lucrările noastre să fie azvîrlite cu dispreț din școală, dacă comisiunea însărcinată nu va judeca muntenește... Vorba ceea (cimilitura rîmei) : Apără-mă de găini, că de cîni nu mă tem.

Dorind dar cu nerăbdare a ști cam ce soartă ar avè cărțile noastre, că rugăm răspectuos a face, prin prietenii d-voastră, să aflăm cam ce ne așteaptă în privința cărților mai sus însemnate.

Iertați-ne, vă rugăm, de îndrăzneala ce am avut de a vă supăra și primiți din parte-ne încredințare de stima și respectul ce vă păstrăm.

I. Creangă

Calitatea manualelor școlare, soarta propriilor lucrări didactice — pentru apărarea cărora se vede nevoit a polemiza, în diferite rînduri, cu I. Pop Florantin, I. Nădejde sau A. Gorjan — l-au preocupat constant, fapt ilustrat și de modul activ în care a înțeles, de regulă, să participe la reuniunile de lucru ale corpului didactic. Dintr-un tom referitor la

perioada 1876—1884, editat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice [6], îl vedem pe Creangă, printre altele, pronunțîndu-se „pentru industria casnică la fete", fiind „de idee a se băga de seamă cu chestiunea cărților ce se pun în mînile copiilor", dezbătînd necesitatea numirii unei „comisiuni de reviziune, compusă din oameni speciali, dar care să nu fie atinsă de fluctuațiunile schimbărei miniștrilor" ; e ales membru al unei astfel de comisii, punîndu-și semnătura pe un „proiect de regulament pentru cercetarea cărților didactice", iar apoi susținînd „ideea unui superarbitru pentru aprobarea cărților", după cum va fi și „de părere ca în caz de a se dezaproba o carte, venită din nou în cercetarea comisiunii, guvernul să despăgubească pe autori de cheltuielile făcute cu imprimarea ei" [7]. Să nu ne închipuim însă că hîtrul institutor își lăsa snoavele la ușă ! Dintr-o relatare a ziarului *Drepturile omului* (nr. 46, din 29 martie 1885) de la Congresul corpului didactic desfășurat la Iași, desprindem :

Ca încheiere voi reproduce cele zise de dl. Creangă. „Dascălul Smîntînă" spunea : n-ar fi rău să fie bine în țara asta. Să vă mai spun și o anecdotă. Un țigan lucrează cu femeea lui. — Lucrează vîrtos, nevastă, să cîștigăm la parale și atunci cumpăr o vacă și vaca are să aibă viței și viteii are să crească și am să-i vînd și am să cumpăr un poloboc de vin și vom bea chiar aici lîngă foc. — Dar să nu pui polobocul lîngă foc că-i ard doagele, zise țiganca. — Ba aici l-oi pune. — Nu se poate. — Ba da. — Și tot așa pînă ce țiganul înfuriat a spart capul țigancei. — *Așa treabă facem și noi*".

Aceeași sterilitate a dezbaterilor îl determina cu alt prilej să vorbească — își amintește N. Iorga — pentru amuzamentul sălii, declarînd în final că e... „*pentru contra*". După cum, tot la un congres ieșean al corpului didactic, după ce ascultase mai multe discursuri găunoase, încheiate însă emfatic cu „Trăiască regele și regina !", se grăbește să... sară în ajutorul unui tînăr vorbitor, poticnit cu desperare la mijlocul frazelor : „— Știi ce, domnule, zi și d-ta «Trăiască regele și regina» și haideți, oameni buni, acasă că noi înțelegem sfîrșitul !" [8].

[6] *Lucrările consiliilor generale de instrucțiune*, București, 1884.
[7] B.A.R.S.R., Arhiva G. T. Kirileanu, VII, varia 6.
[8] Cf. Leca Morariu, *Institutorul Creangă*, Cernăuți, 1925, p. 90.

Carte de citire pentru şcolile secundare şi profesionale de A. Vlahuţă şi G. Coşbuc

EMIL GIURGIU

În Editura librăriei „Socec" apărea la Bucureşti, în anul 1902, manualul cu titlul de mai sus, despre care a scris acum două decenii profesorul Ion Negoescu [1]. Manualul era destinat şcolilor secundare şi profesionale din România, dar se pare că a circulat şi în Transilvania.

Recent, am descoperit un exemplar în podul unei case din satul Galeş, com. Sălişte, jud. Sibiu. Pe coperta interioară a acestui exemplar se află semnăturile unor posesori, primul fiind *D. Săracu (?) : 22 IV 1908*, ultimul : *Maria Muntean, cls. III, Anul 1919*.

Prefaţa defineşte scopul manualului şi metoda de predare recomandată de autori. Pe o pagină se spun, simplu şi clar, cuvinte pornite din inimă. Remarcabilă este indicaţia din ultimul alineat al *Prefeţei* (vezi *Anexa I*).

Manualul cuprinde un număr de scriitori şi opere literare, începînd cu Alecu Russo şi sfîrşind cu Barbu Delavrancea (vezi *Tabla de materii, Anexa II*). Întrucît aceasta e partea I a manualului, ar fi interesant de ştiut ce cuprindea partea a II-a, dacă va fi apărut.

Cea mai mare parte a „lămuririlor", în general reduse, par a fi scrise sau selectate, după alţi comentatori, de A. Vlahuţă.

Prima „lecţie" — fragment din *Cîntarea României* — este urmată de „lămuriri" întinse (peste 6 pagini scrise cu literă mică), în care se discută paternitatea operei cu citate copioase din Odobescu şi Alecsandri şi cu reproducerea integrală a *Precuvîntării* lui N. Bălcescu la editarea lucrării în limba română.

În general, „lămuririle" dau indicaţii sumare asupra operei şi vieţii scriitorului, ca şi o scurtă apreciere asupra „lecturii" din manual. Dacă din opera unui scriitor sînt reproduse mai multe texte, „lămuririle se dau numai la primul text".

La C. Negruzzi, „lămuririle" reproduc aprecierile lui V. Alecsandri, iar la Gr. Alexandrescu cunoscuta „scrisoare" a lui I. Ghica.

La Ion Creangă, pe o pagină, după cîteva date biobibliografice, o scurtă caracterizare precizează că „mai ales minunatele-i *Amintiri din copilărie* rămîn un model de limbă românească şi de stil natural" şi subliniază „migala", „răbdarea şi cinstea cu care scriitorul căuta cuvîntul cel mai potrivit, ca înţeles şi ca armonie". Un facsimil ilustrează afirmaţia.

---

[1] Vezi Ion Negoescu, *George Coşbuc, autor de manuale didactice*, în *Limbă şi literatură*, vol. V, 1961, p. 273—277.

La M. Eminescu „lămuririle" depășesc cu ceva o jumătate de pagină, dar sintetizează, cred, admirația lui Vlahuță: „Eminescu taie un drum cu totul nou în literatura noastră. În structura puternică a versului acestui maestru e o necunoscută vibrare de gîndire și de sentiment. Limba românească renaște sub condeiul lui; la el vorbele au suflet, mișcare, trăiesc — fiecare epitet e o esplozie de lumină neașteptată; citindu-l, tresari la fiecare vers de-o frumuseță nouă...".

Comentariul la poezia lui G. Coșbuc, întins pe șase pagini din manual, reproduce, aproape integral, articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Poetul țărănimii*.

A. Vlahuță, Șt. O. Iosif și B. Delavrancea nu se bucură de nici un fel de „lămuriri". În ultimul capitol, *Poezii populare*, se reproduce după *Miorița* un fragment din scrisoarea lui V. Alecsandri către A. Hurmuzachi.

Reproducem în continuare, cu grafie modernizată, *Prefața* (*Anexa I*) și *Tabla de materii* (*Anexa II*).

Anexa I

PREFAȚA

Acei cari au întocmit cartea aceasta s-au gîndit că predarea limbii și literaturii române în învățămîntul secundar ar fi, în primul rînd, un mijloc de a introduce treptat în sufletele școlarilor înțelegerea din ce în ce mai lămurită a vieții noastre naționale, cunoașterea din ce în ce mai adîncă a țării, a poporului și a celor mai încălzitoare momente din isotria așa de zbuciumată a neamului nostru, s-au gîndit că una din marile preocupări în școlile noastre ar trebui să fie aceea de a deștepta pururea în inimile fragede ale tinerimii sfînta iubire de patrie, aceea de a forma români buni, înainte de toate.

Călăuziți de această idee, ei au căutat să aleagă din frumoasa și bogata noastră literatură bucăți de acelea cari nu numai prin limba-n care sunt scrise, ci prin cuprinsul lor mai ales, prin duhul patriotic de care sunt însuflețite, să se vadă că sunt izvorîte din simțirea și din viața neamului nostru, bucăți în care graiul, gîndirea și sentimentele românești să fie înfățoșate prin tot ce au într-adevăr mai ales, mai sănătos și mai înălțător în ele.

De dorit ar fi ca școlarii să citească aceste bucăți pentru frumusețea limbii și a cugetărilor ce cuprind, iar nu pentru analize și exerciții de stil și de gramatică; acestea tulbură adesea opera senină și binefăcătoare a unei prețioase lecturi.

Anexa II

TABLA DE MATERII

Prefață; Deșteaptă-te, patria mea de Alecu Russo. *(Lămuriri);* Din gura poporului. *(Sfaturi); Bătălia de la Călugăreni* de N. Bălcescu. *(Lămuriri);* Din gura poporului; *Hora Unirii de V. Alexandri* *. *(Lămuriri); Rodica* de V. Alexandri; *Plugurile; Românul; Din „Dumbrava Roșă"; Pohod na Sibir; Peneș Curcanul; Oda*

* V. Alecsandri apare, peste tot, cu grafia Alexandri.

ostaşilor români; Altarul Mănăstirei Putna; Din gura poporului. *Fuga lui Mihnea cel rău în Ardeal de* Al. Odobescu. *(Lămuriri); Din „Psevdo-chineghetikos"; Bărăganul, de Al. Odobescu; Sobieţki şi românii de C.* Negruzzi. *(Lămuriri); Aprodul Purice de C. Negruzzi; Cîntec vechi; Cîntec de C. Negruzzi; Anul 1840 de* Gr. Alexandrescu. *(Lămuriri); Umbra lui Mircea la Cozia de* Gr. Alexandrescu; *Ciinele şi cătelul; Cozia; Toporul şi pădurea; Porcul liberat; Cinele izgonit;* Cimilituri. *Amintiri din copilărie de* I. Creangă. *(Lămuriri); Ion Roată şi Vodă Cuza de I. Creangă; Capra cu trei iezi; Ion Roată şi Unirea; Dănilă Prepeleac; Daniil Sihastrul de* D. Bolintineanu. *(Lămuriri); Mircea la bătaie;* Cimilituri; *Scrisoarea a III-a (fragment) de* M. Eminescu. *(Lămuriri); Doină; Revedere; Basmul lui Arghir (fragment); Ce te legeni, codrule; Muşatin şi codrul; Ultima dorinţă; Paşa Hassan de* G. Coşbuc. *(Lămuriri); Nunta Zamfirei de* G. Coşbuc; *Zece Mai; Patria şi dreptul meu; Mama; Rugămintea din urmă; Mama răniţilor; Istoria suferinţei de Carmen Sylva. (Lămuriri); Carmen Sylva de B. P. Hasdeu; Războiul (trad. de G. Coşbuc) de* Carmen Sylva; *Caraimanul;* Din gura poporului. *Semănătorul de* A. Vlahuţă; *Islazul; Din România pitorească; La Vatra rece; Doctorul Rareş; Numai cu o moarte de Ioan Gorun. (Lămuriri); Trei zîne de* Ioan Gorun; *Tulnicul lui Pintea de Şt. O. Iosif; Un cîntec; Pastel; Cronicarii; Boierii; Tata sărmanilor din* „Deprinderi asupra cetitului, 1835". *Ţara mea de* I. Neniţescu, *Din gura poporului; Stejarul din Borzeşti de* N. Gane; *Cele două spice de Gh. Asaki; Popa care ştie carte de V. A. Ureche; Bunica de* Barbu Delavrancea. *Din gura poporului; Jocurile copiilor de* Al. Lambrior.

POEZII POPULARE

Mioriţa din colecţia V. Alexandri; *Dintr-o scrisoare a lui* V. Alexandri *către A. Hurmuzaki, Meşterul Manole din* colecţia G. Dem. Theodorescu; *Cicoarea; Dolca din colecţia V. Alexandri; Mihu Copilul; Pluguşorul.*

Mihail Sadoveanu – coautor de manuale

MIRCEA GHEORGHE

Mihail Sadoveanu este unul dintre scriitorii care au fost preocupați de problemele învățământului, alături de Petre Dulfu, A. Vlahuță, G. Coșbuc, Spiridon Popescu, G. Ibrăileanu, Calistrat Hogaș, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu ș.a. Scriitorul nu a avut, propriu-zis, o carieră didactică, precum Calistrat Hogaș, Mihail Dragomirescu sau E. Lovinescu. Biografia sa consemnează doar două momente de legătură profesională nemijlocită cu școala. Cel dintîi, în 1903, cînd greutăți familiale, despre care amintește în *Anii de ucenicie* [1], îl obligă să dea meditații și să fie suplinitor la o școală primară, iar al doilea între 1921 — 1922, cînd figurează ca suplinitor la catedra de limba română a Școlii normale „Vasile Lupu" din Iași.

Ar mai trebui menționat faptul că între 1921—1925 scriitorul s-a numărat printre conferențiarii care asigurau în timpul verii, la Școala normală din Deva, desfășurarea unor cursuri de calificare și perfecționare a învățătorilor ardeleni [2].

Deși nu a avut o prezență îndelungată — ca membru al corpului didactic — în lumea școlii, Sadoveanu a rămas totuși în contact cu unele dintre problemele ei, pentru care și-a manifestat interesul în mod practic, oferindu-se sau acceptînd să colaboreze la alcătuirea unor manuale pentru ciclul primar (între 1908 — 1945).

Cartea de citire pentru clasa a II-a (1909), elaborată de un colectiv în care scriitorului i se alătură Ioan I. Teodoru, C. Stan și L. Mrejeriu, a ajuns în 1925 — 1926 la ediția a XVII-a [3]. Față de colaboratorii săi, a căror carieră didactică, pînă la un anumit punct, cunoaște o ascensiune obișnuită, notificată pe foaia de titlu, numele lui Mihail Sadoveanu apare doar cu mențiunea de *literat*, căreia din 1922 i se adaugă calitatea de *membru al Academiei Române*. Acest fapt sugerează și natura contribuției sale de coautor, care trebuie să fi constat mai ales în operațiile de redactare și stilizare a textelor.

---

[1] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, în *Opere*, vol. 16, București, Editura pentru literatură și artă, p. 573.

[2] Dumitru Susan, *Mihail Sadoveanu și cursurile învățătorilor de la Deva*, în *Limbă și literatură*, vol. 24, București, 1970, p. 221 — 223.

[3] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de citire pentru clasa a II-a primară urbană*, București, „Cultura românească", 1925 — 1926, 212 p.

Manualul din 1909 și edițiile sale ulterioare inserează texte care urmăresc mai ales obiective din domeniul educației morale, și anume cultivarea unor trăsături etice fundamentale: dragostea de părinți, compasiunea pentru cei nefericiți, hărnicia, spiritul de ordine, dragostea de carte, pentru instruire în genere, patriotismul etc. Materia este repartizată pe trimestre și cuprinde, în afara textelor de lectură literară și a exercițiilor gramaticale, un număr de texte care, în conformitate cu orientarea timpului, erau menite să asigure o educație religioasă minimă și să transmită noțiuni elementare de zoologie, anatomie sau istorie. În edițiile de mai tîrziu, citirea și memorizarea sînt despărțite de restul disciplinelor. În ceea ce privește gramatica, manualul prevede, pentru clasa a doua primară, însușirea noțiunilor de *lucru*, *ființă*, *propoziție*, *cuvinte*, *silabe*, *sunete* (trimestrul întîi), *subiect*, *predicat* (trimestrul al doilea). În trimestrul al treilea întreaga secțiune a gramaticii este rezervată doar unor exerciții recapitulative.

Notabil pentru modul de studiere a gramaticii este accentul pus pe exercițiile aplicative. Se observă în predarea scris-cititului utilizarea unei metode înrudite cu cea globală a lui Decroly [4].

Textele nu sînt însoțite de întrebări, exerciții sau teme. Ideea morală, „învățătura", este sensibilizată printr-un proverb sau o zicătoare.

Ediția din 1925—1926 este urmată de alta în 1927. Ar fi a XVIII-a dacă pe foaia de titlu nu s-ar preciza că manualul a fost elaborat pe baza noii programe din 1925. Noutățile sînt însă neglijabile, *Cartea de cetire* [5] din 1927 fiind în realitate o reeditare a celei apărute în ediții succesive între 1909—1925.

Același colectiv de autori a alcătuit un manual de citire [6] și pentru clasa a III-a primară (școli urbane și sătești), care a ajuns în 1927 la ediția a XII-a. Relativ mai dezvoltate decît textele pentru clasa a II-a, lecturile din noul manual continuă, în general, dezvoltarea acelorași teme morale. Sînt, totuși, mult mai numeroase, de astă dată, textele cu conținut patriotic (18 față de 3 în clasa a II-a).

Nu sînt inserate nici un fel de comentarii sau teme pe marginea lecturilor parcurse. La fel ca în cartea de citire pentru clasa a II-a, rolul temelor și comentariilor este suplinit, într-o oarecare măsură, de proverbele și zicătorile care însoțesc textele. Manualul din 1927 nu cuprinde o secțiune rezervată gramaticii, aceasta fiind tratată într-o lucrare separată.

Alt manual pe coperta căruia figurează numele lui Sadoveanu este cel pentru clasa a V-a primară, apărut în 1925—1926 [7]. Colectivul de autori mai cuprinde numele lui Ioan I. Teodoru, Constantin Stan, Leon Mrejeriu și I. Ciolan. Textele sînt grupate după conținut în lecturi descriptive, istorice, morale, literare, cu caracter agricol, social, moral și civic sau in-

[4] O. Decroly, *La fonction de globalisation et l'enseignement*, Bruxelles, Maurice Lamestim, 1929, 92 p.

[5] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de cetire pentru clasa a II-a primară a școlilor din orașe și sate*, București, „Cultura românească", 1927, 215 p.

[6] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de cetire pentru clasa a III-a primară a școlilor din orașe și sate*, București, „Cultura românească", 1927, 275 p.

[7] M. Sadoveanu ș.a., *Lecturi școlare pentru elevi și eleve de clasa a V-a a școalelor primare din orașe și sate*, București, „Cultura românească", 1925—1926, 432 p.

dustrial, comercial și gospodăresc. Nici acest manual nu conține îndrumări orientative sau întrebări ajutătoare.

Spre deosebire de manualele anterioare pentru clasele a II-a și a III-a, în cuprinsul acestui manual se acordă o mare importanță literaturii române clasice. Paginile semnate de Anton Pann, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Alexandru Odobescu, Alexandru Vlahuță, precum și, dintre contemporani, N. Iorga, Emil Gârleanu, C. Sandu-Aldea, Ion Adam ș.a., predominau față de textele alcătuite ad-hoc sau față de prelucrări. În schimb, nu există nici o lectură din opera lui Sadoveanu însuși, deși la acea dată scriitorul avea de mult o personalitate literară dintre cele mai marcante. Faptul pune din nou în discuție rolul și contribuția scriitorului la elaborarea manualului. Probabil că lui Sadoveanu i se datorează unele prelucrări nesemnate, cu caracter istoric: *Din vremea Daciei romane*, *Din vremea lui Alexandru cel Bun* etc.

Cartea de citire pentru clasa a V-a din 1925—1926 depășește semnificațiile unei simple cărți școlare, ea reprezentînd, într-un plan mai larg, un instrument de culturalizare destinat și adulților. Textele *Ogoarele*, *Rotația*, *Vitele*, *Curtea* (*Ograda*), *Sădiți pomi*, *Tovărășiile* cuprind sfaturi gospodărești despre cultivarea pămîntului, deprinderi igienice, creșterea vitelor etc., care se adresează întregii lumi a satului din România deceniului al treilea. De exemplu, *Sădiți pomi:* „Sădiți pomi, oameni buni, [...] în fața casei, de-a lungul drumurilor, la fîntînă, pe bătătură puneți arbori. Malurile rîpoase ale pîrîului, care amenință casele cu dărîmarea, prin arbori îl (sic) puteți stăpîni“ [8].

Sadoveanu colaborează cu un colectiv din care fac parte Al. Voinescu, T. C. Stan și Const. Luchian și la alcătuirea manualului din 1936, tot pentru clasa a V-a [9].

Cartea de citire din 1936 se întemeiază pe o programă apărută în *Monitorul oficial* din 13 mai 1936, care, stabilind că „studiul limbii române în școala primară constituie baza și centrul întregului învățămînt“ [10], recomandă valorificarea atentă a folclorului și consideră că manualul pentru clasa a V-a trebuie să cuprindă „o adevărată antologie literară pentru tineretul școalelor noastre primare“ [11]. Lista autorilor prevăzuți a face parte din această antologie nu este prea întinsă și nici suficient de reprezentativă. Ea omite, printre alții, surprinzător, tocmai pe Sadoveanu. Sînt recomandați Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Anton Pann, D. Bolintineanu, M. Eminescu, I. Creangă, P. Ispirescu, Emil Gârleanu, I. Al. Brătescu-Voinești, P. Dulfu, incluzîndu-se și unele colecții de literatură populară.

Manualul respectă indicațiile programei, reușind să fie o antologie adevărată. Cele mai multe texte, la fel ca în clasele anterioare, sînt urmate de proverbe și zicători, introduse sub titluri ca *Vorbă veche*, *Vorbă bună* sau *Vorbă de demult*. Apar pentru prima dată rubrica de „explicări“ ale lec-

[8] *Ibidem*, p. 177.

[9] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de citire pentru clasa a V-a primară*, București, „Cultura românească“, 1936, 376 p.

[10] *Programa analitică a învățămîntului primar*, Craiova, Editura „Scrisul românesc“, 1936, p. 20.

[11] *Ibidem*, p. 24.

turilor și, uneori, scurte glosare. De asemenea, ca o noutate metodică față de vechiul manual din 1925—1926, cîteva texte sînt însoțite de un număr, e drept foarte redus, de teme a căror rezolvare presupune o anumită activitate individuală. De exemplu, după o prelucrare din Simeon Florea Marian (*Povestea privighetorii*), elevilor li se cere să deosebească, în cuprinsul narațiunii, „«sîmburele de adevăr» de partea de închipuire“ [12]. Altă dată elevii sînt solicitați să explice de ce un anume text (*Piatra arsă*, după V. A. Urechia) este o legendă, și anume o legendă geografică [13].

În privința autorilor inserați, sînt depășite sensibil sugestiile programei prin reprezentarea unor autori mai puțin proeminenți astăzi și, mai ales, prin preocuparea de a oferi unele prelucrări după Sadoveanu : textul intitulat *Guraliuc* (fragment din povestirea *Recruții*, din volumul *Amintirile căprarului Gheorghiță*, 1906) și prelucrarea *La schit*, o tratare foarte liberă a unor motive din povestirea *Cheile Bicazului*, apărută în volumul *Istorisiri de vînătoare* mai tîrziu, în 1939.

Textele manualului din 1936 nu mai sînt grupate după conținut ca în 1925—1926, dar o secțiune aparte, *Lecturi aplicative*, reia multe dintre bucățile de lectură cu caracter special : *Despre cooperație*, *Ferma*, *Sădiți pomi*, *Vitele*, *Plugarul*, *Rînduiala în gospodărie* etc.

M. Sadoveanu și același colectiv din 1936 — cu excepția lui Constantin Luchian, înlocuit cu Petre Petrescu — elaborează un nou manual pentru clasa a V-a, al treilea, care în 1940 se afla la ediția a doua [14], aprobată, cum se precizează pe foaia de titlu, de „Onor Ministerul Educației Naționale“ în 1939.

Cartea de citire din 1940 este întocmită în conformitate cu programa din 1938, care încerca să dea învățămîntului primar românesc o orientare a studiului tuturor disciplinelor potrivit metodei „centrelor de interes“ [15] (pentru clasa a V-a, centrul de interes — *Pămîntul*).

Educația literară este concepută ca avînd un caracter larg umanist. În cadrul acesteia se include și istoria, disciplină foarte importantă, deoarece ea ar fi aceea care „ne dă putința plasării omului în timp și ne arată eforturile pe care le-a făcut el pentru a ieși din starea de animal“ [16]. În consecință, multe dintre textele de lectură inserate au caracter istoric și sînt grupate în cicluri tematice precum : *Pămîntul*, *Din viața popoarelor vechi*, *Din viața barbarilor* etc.

Dacă manualul din 1936 năzuia să fie o antologie literară, cel din 1940 este conceput, dimpotrivă, ca o carte, în mare măsură originală, cu texte alcătuite în marea lor majoritate de membrii colectivului de pe foaia de titlu. Se înțelege că din acest motiv contribuția lui Sadoveanu a fost de cea mai mare importanță. Astfel se explică faptul că, din punctul de vedere al nivelului literar, manualul din 1940 este net superior celorlalte apărute în 1925 și 1936 pentru aceeași clasă.

[12] M. Sadoveanu ș.a., *op. cit.*, p. 22.
[13] *Ibidem*, p. 24.
[14] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de cetire pentru clasa a V-a primară*, București, „Cultura românească“, 1940, 400 p.
[15] *Programa analitică pentru școalele de copii mici, învățămîntul primar și școalele de adulți*, București, Imprimeria centrală, 1938, p. 47.
[16] *Ibidem*, p. 64.

Aparatul metodic este, ca de obicei, foarte redus, iar textele din fiecare ciclu sînt subordonate unei idei centrale. Iată, de exemplu, cuprinsul ciclului *Aspecte de toamnă : Doine, Flori tîrzii* de Elena Farago, *La schit*, prelucrare după M. Sadoveanu, *Ce te legeni codrule* de M. Eminescu, *Drumul păsărilor călătoare*, text didactic, *Se-ntorc iar zilele noroase* de Şt. O Iosif, *Sură-i sara cea de toamnă* de M. Eminescu, *Doina* de M. Eminescu, *Jelui-m-aş* doină populară, *Doină voinicească*. Se remarcă, în această secţiune, atenţia acordată poeziei, consecinţă a viziunii pe care autorii vor s-o inculce elevilor despre toamnă, o viziune străbătută de melancolie, nelinişte, tristeţe, o viziune într-un cuvînt poetică, lipsită de didacticismul care, potrivit unor clişee reluate dintr-un manual într-altul, celebrează toamna ca un anotimp al abundenţei. Alt ciclu, alcătuit doar din texte originale (*Din viaţa romanilor*), oferă elevilor o imagine de ansamblu asupra civilizaţiei materiale a romanilor (*Un oraş roman, O casă romană*), asupra relaţiilor sociale şi de familie romane (*Femeile romane, Familia la romani, Robii*) şi chiar asupra organizării învăţămîntului (*Cum învăţau copiii carte*). Sînt introduse şi cîteva portrete ale unor personalităţi romane intrate în legendă (*Paulus Emilius, Horatius Cocles, Mucius Scaevola*).

Alături de textele originale ale autorilor manualului se întîlnesc şi pagini din literatura clasică şi contemporană, semnate de P. Ispirescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Elena Farago, George Topârceanu, Otilia Cazimir.

Din scrierile lui Sadoveanu sînt selectate un fragment din povestirea *La Mestecănei* (apărută în volumul *Neagra Şarului*, 1922) şi mai vechea prelucrarea *La schit*. Lipseşte povestirea *Guraliuc*, inserată în manualul din 1936.

Deosebit de importantă este ponderea folclorului. Programa din 1936 prevedea organizarea în timpul anului a unor şezători şcolare menite să constituie, pentru elevi, „un prilej de iniţiativă, [un] prilej de înviorare în mersul obişnuit al vieţii şcolare, [un] mijloc de a face şcoala iubită şi căutată“ [17].

Indicaţiile acestea nu sînt reluate de programa din 1938, dar, din structura manualului apărut în 1940, se observă că ideea era, probabil, un bun acceptat şi de necontestat care nu mai necesita o nouă revenire. El cuprinde un bogat material folcloric, grupat în patru şezători : snoave, strigături, proverbe, colinde, cîntece de leagăn, doine din diferite regiuni ale ţării, ghicitori. Desfăşurarea unei şezători presupunea aducerea în discuţie de către elevi şi a unor creaţii populare inedite, de proveniență locală.

Programa din 1938 stă şi la baza manualului pentru clasa a VI-a primară apărut în 1939 şi semnat de M. Sadoveanu şi de vechii săi colaboratori Alexandru Voinescu, Constantin Stan şi Petre Petrescu [18].

Sub raportul organizării conţinutului, cartea de citire pentru clasa a VI-a se apropie mult de cea pentru clasa a V-a. Indicaţiile programei, deşi extrem de sărace, au reprezentat totuşi pentru autorii manualului un punct de plecare care s-a dovedit fertil. Materia este distribuită în 15 cicluri (*Din viaţa omului primitiv, Din viaţa ciobanilor noştri, Din cronicari, Poezii*

[17] *Programa analitică a învăţămîntului primar*, Craiova, 1936, p. 25.

[18] M. Sadoveanu ş.a., *Carte de cetire pentru clasa a VI-a primară*, Bucureşti, „Cartea românească“, 1939, 382 p.

populare cu caracter istoric, Viața la baltă, Viața la deal și la șes etc.), între care sînt intercalate trei șezători care cuprind snoave, orații de nuntă, strigături, proverbe, zicători, cîntece de leagăn, doine, ghicitori. Scurte notițe explicative despre expresiile mai puțin cunoscute — arhaisme și regionalisme — însoțesc un număr de texte, de regulă cele datorate lui Sadoveanu. De altfel, prelucrările după scrierile acestuia sînt mult mai numeroase decît în celelalte manuale: *Drăgan mocanul, O luptă pe apă, La Nada Florilor, Rădășenii, Negustorașii din Rădășeni, Paștele la Rădășeni, Rotterdam, O fermă agricolă în Olanda, Creșterea vitelor în Olanda* sînt variante didactice care păstrează mult din farmecul variantelor artistice din volumele *Priveliști dobrogene* (1914), *Țara de dincolo de negură* (1926), *Împărăția apelor* (1928), *Olanda — note de călătorie* (1928).

În afara lecturilor sadoveniene, manualul pentru clasa a VI-a din 1939 face loc unui mare număr de texte originale (în același spirit cu ultimul manual pentru clasa a V-a), precum și unor prelucrări după scrieri ale lui A. Vlahuță, I. Mironescu, N. Iorga. Manualul pentru clasa a VI-a din 1939 a fost urmat de altul pentru aceeași clasă în 1945, semnat de un colectiv în care locul lui Constantin Stan l-a luat C. Luchian [19].

Deși *Cartea de citire* din 1945 se prezintă ca un manual nou (pe copertă și pe foaia de titlu apare mențiunea ediția I), totuși ea este în fond o reeditare, cu schimbări puțin importante a celei din 1939. Se întîlnesc aceleași cicluri tematice cu omisiunea acelora care nu mai corespund noilor condiții politice interne din preajma încheierii celui de-al doilea război mondial (*Pagina străjerului* și *Pagina străjerească*). Pe seama eliminării acestora și a unor lecturi, nu prea numeroase, din alte cicluri trebuie pusă diferența dintre numărul textelor din manualul din 1939 (125) față de cel din 1945 (92).

Reeditarea din 1945 a fost precedată de publicarea unui manual pentru clasa a VII-a, semnat de același colectiv de autori din 1939. *Cartea de citire pentru clasa a VII-a* continuă orientarea manualelor alcătuite în această perioadă prin reluarea unor cicluri (*Viața la munte, Viața de deal, Viața la șes și la baltă*). Este introdusă și studierea sistematică a istoriei literaturii române prin intermediul notițelor biografice și al unor microantologii pe autori. Sînt prezentați Ion Creangă, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga. Ultima parte este rezervată unei *Scurte priviri asupra literaturii române*. Manualul prevede două ore de șezători și cuprinde, de asemenea, multe prelucrări după povestirile lui Sadoveanu publicate cu ani în urmă în volumele *Amintirile căprarului Gheorghiță, Flori de toamnă* (1916), *File însîngerate* (1917, titlu schimbat în 1920 în *Frunze în furtună*).

Examinînd activitatea lui Sadoveanu de coautor de manuale școlare, se poate observa cu ușurință o evoluție certă a interesului scriitorului față de învățămîntul limbii și literaturii române în ciclul primar. De la manualele mai vechi pentru primele clase, în elaborarea cărora va fi avut un rol mai mult consultativ, la cele pentru clasele a V-a, a VI-a și a VII-a, întocmite

[19] M. Sadoveanu ș.a., *Carte de citire pentru clasa a VI-a*, București, „Sursa librarilor", 1940, 320 p.

pe baza programelor din 1936 și 1938, din multe puncte de vedere moderne și astăzi, problemele și conținutul învățământului limbii române par să-l fi preocupat tot mai mult pe Sadoveanu. Cărțile de citire la care a colaborat pînă în preajma celui de-al doilea război mondial poartă girul personalității sale și atestă intenția de a promova, de la o clasă la alta, o orientare consecventă și originală, definită prin cultivarea respectului pentru civilizația materială și spirituală a poporului român, pentru frumusețea limbii române, pentru peisajul românesc. Ele sînt străbătute de spiritul unei opere care, pe măsura împlinirii ei timp de peste o jumătate de secol, n-a încetat nici un moment să-și dezvăluie marile sensuri umaniste.

RECENZII

Scrisori către Ovid Densusianu

Vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, XXXI + 384 ; vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, IX + 299 p. Ediţie îngrijită, introducere, note, tabel cronologic şi indici de LIVIU ONU, ILEANA VÎRTOSU şi MARIA RAFAILĂ. Sub redacţia lui LIVIU ONU

Apariţia primelor două volume de *Scrisori către Ovid Densusianu*, din ediţia îngrijită de Liviu Onu, Ileana Vîrtosu şi Maria Rafailă, oferă cercetătorilor — şi cititorilor aparţinînd unui public mai larg — un interesant material documentar, cuprinzînd unele fapte noi şi circumstanţe necunoscute, care ilustrează variate aspecte ale vieţii culturale ale societăţii româneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi primele decenii ale celui de-al XX-lea.

De asemenea, în perspectiva relaţiilor sociale ale lui Ovid Densusianu, apare acum mai limpede însemnătatea pe care a avut-o personalitatea complexă a acestuia în viaţa ştiinţifică şi literară a epocii, atît în ţară, cît şi în străinătate ; se completează, totodată, imaginea mai puţin cunoscută a lui Ovid Densusianu-omul.

Însemnătatea publicării acestor scrisori este, în primul rînd, de natură istorică şi cititorii care apreciază adevărul istoric pot găsi aici elemente care aruncă o lumină nouă, mai exactă, asupra unei perioade din trecut şi a raporturilor contemporanilor cu Ovid Densusianu.

În *Cuvîntul introductiv* al lui Liviu Onu (I, p. V—XVI), redactorul ediţiei prezintă o sinteză atentă a problemelor pe care scrisorile le pun cititorului de astăzi şi modul cum ele se grupează în funcţie de diversele domenii de activitate ale destinatarului ; se subliniază importanţa unora dintre textele publicate, facilitînd astfel înţelegerea lor. Cunoştinţele noastre despre personalitatea lui Ovid Densusianu se îmbogăţesc astfel şi, totodată, pun în lumină rolul deţinut de acesta în societatea vremii.

Utile sînt şi *Notele asupra ediţiei* (vol. I, p. XVII—XXII ; vol. II, p. II—XVIII), şi mai ales datele referitoare la *aparatul critic al textelor* (ca şi bogatele *note explicative*, care urmează după diverse scrisori). Dispunem, prin aceste două volume (care cuprind : *Scrisori personale, nefamiliale, însoţite de note*, vol. I, 458 de scrisori, de la persoane ale căror nume de familie încep cu literele *A—D* : *Aférgsson — Duma* ; vol. II, 323 de scrisori, de la autori al căror nume de familie se grupează între *D* şi *I* : *Dumitrescu — Iorga, indicele cronologic al scrisorilor, lista emitenţilor şi indicele de nume*), de o ediţie cu adevărat ştiinţifică — un instrument documentar, cu explicaţii judicioase, pentru cercetătorii din diverse domenii —, a cărei continuare este aşteptată cu interes.

*

Nu putem aici comenta amănunţit scrisorile cuprinse în cele două volume ; men-

ţionăm doar cîteva fragmente, mai mult sau mai puţin semnificative.

Din bogata corespondenţă a celebrului lingvist Matteo Bartoli, fost membru corespondent al Academiei Române (I, 30 de scrisori, p. 21—52) către Densusianu — pe care îl consideră „un erudito seria e un fine artista" („un erudit serios şi un fin artist", I, p. 51—52)[1] —, în care se discută şi unele probleme de specialitate, reţinem aprecierea învăţatului italian referitoare la fostul profesor de limba română la universitatea din Leipzig, Gustav Weigand. Parafrazînd citatul atribuit lui Cato cel Bătrîn *(ceterum censeo Carthaginem esse delendam)*, Bartoli îi scrie lui Densusianu : „La ringrazia di nuovo e come sempre, *ceterum censeo Weigandem esse delendum*" („...şi ca totdeauna consider că Weigand trebuie nimicit", I, p. 38—39).

Relaţiile îndelungate de prietenie şi de colaborare dintre Ovid Densusianu şi I.-A. Candrea (vezi *Dicţionarul etimologic al limbii române. Elementele latine. A — PUTEA*, culegerea *Graiul nostru, Texte din toate ţările locuite de români*, vol. I—II, la care printre colaboratori apare şi Th. D. Speranţia — diverse manuale şi comunicări) rezultă şi din cele 47 de scrisori (I, p. 126—157). Aproape ca un laitmotiv — datorită relativei jene financiare a tînărului I.-A. Candrea — sînt apelurile la prietenul său („Bani n-am primit încă", I, p. 128 ; „Abia azi am dat de parale", I, p. 129 ; „Apelez iar la d-ta, pentru a-mi trimite prin aducător 100 de lei", I, p. 132 ; „Rog, dacă e posibil, 2000 de lei telegrafic, I, p. 134 ; „aş vrea să găsesc undeva 500 de lei, căci am absolută nevoie de băi la Căciulata", I, p. 146).

Personale şi nu lipsite de pitoresc sînt unele dintre scrisorile profesorului şi poetului Mihai Cruceanu, care a fost unul dintre colaboratorii apropiaţi ai lui Ovid Densusianu la *Viaţa nouă* şi care i-a păstrat de-a lungul anilor — după cum se ştie — o statornică stimă şi admiraţie[2]. De pildă, această scrisoare din militărie, în anii premergători războiului : „Te salut cu drag, domnule Densusianu. Pe aici, o ducem relativ destul de bine. Stăm la poalele munţilor, avem dimineţi splendide şi seri seducătoare. Altfel : inamici, ioc ; amici, berechet [...]" (I, p. 234). Sau aceste impresii despre Alexandria dinainte de primul război mondial : *„Iubite domnule Densusianu,* De două săptămîni în acest nenorocit oraş, m-am convins că niciodată o plictiseală nu e prea mare, căci vine una şi mai grozavă. Oraşul e cel din urmă din ţară şi, aş merge pînă a spune, de pe faţa pămîntului. Un sat [...] cu oameni [...] buni numai pentru negoţ şi afaceri [...]" (I, p. 240).

Semnificativă pentru moravurile politice este scrisoarea care exprimă sentimentele lui Constantin C. Dissescu, fost decan al Facultăţii de drept şi fost ministru în guvernul conservator ; acesta confirmă primirea monografiei lui Ovid Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, şi află că succesorul său, I. G. Duca, liberal, îi anulase subvenţia acordată pentru elaborarea lucrării : *„Iubite coleg,* Am primit *Graiul din Ţara Haţegului* şi l-am citit cu interes. Introducţia este cu deosebire interesantă. Bine cunoşti românismul. N-am ştiut pîn-acum că subvenţia încuviinţată de mine a fost suprimată. Multă răbdare trebuie în Ţara Românească. Cu mulţumiri bune..." (I, p. 316).

Nu lipsite de interes sînt aprecierile, în ţară şi în străinătate, referitoare la monumentala *Histoire de la langue roumaine* a lui Ovid Densusianu.

Iată, de pildă, un fragment din scrisoarea fostului profesor clujean N. Drăganu : „...Citind-o [fascicula a III-a din HDLR], mi-am reamintit cu multă plăcere anii de student universitar, cînd am citit şi recitit cu nesaţiu cel dintîi volum din această carte de aur a filologiei române, în care se con-

[1] Am respectat traducerea românească a editorilor (pentru limbile germană şi italiană).

[2] Vezi Mihai Cruceanu, *Cu gîndul la profesorul Ovid Densusianu*, în *Buletinul Societăţii de ştiinţe filologice*, Bucureşti, 1978, p. 53—56.

centrează o întreagă viață de muncă cinstită și de neîntrecută pregătire" (I, p. 323). Sau, prilejuită de aceeași apariție, călduroasa scrisoare, trimisă lui Densusianu, în anul morții acestuia, din partea profesorului austriac Mathias Friedwagner: „*Lieber, verehrter Freund!* Nun ist auch das grosse Werk Deines so erfolgreichen Lebens fertig, ein stattlicher Band voll der schwierigsten Probleme und reich an Lösungen solcher Fragen die man bisher vergeblich angegriffen hat" [...] („*Iubite, stimate prietene!* S-a încheiat acum și marea operă a vieții d-tale atît de plină de succese, un volum impunător, plin cu cele mai dificile probleme și bogat în dezolvarea acelor întrebări care pînă acum au fost atacate zadarnic...", II, p. 56—57); luînd în considerație ampla și multilaterala activitate desfășurată de Densusianu, M. Friedwagner îi caracterizează elogios personalitatea: „Du bist der erste, der Linguistik und Literaturgeschichte vereingt, wohl auch der letzte, der beides noch beherrschen kann" („D-ta ești primul care îmbină lingvistica cu istoria literară, ba încă ultimul care poate să le stăpînească pe amîndouă", II, p. 56—57).

O trăsătură deosebită a lui Densusianu-omul o oferă numeroasele scrisori trimise de Mia Frollo, care — pe lîngă datele de istorie literară conținute — ilustrează lunga idilă și prietenie literară dintre magistru și fosta studentă, devenită apoi profesoară și scriitoare cunoscută în epocă (a obținut, în 1924, premiul pentru poezie al Academiei). Corespondența acesteia se întinde pe o perioadă îndelungată, cuprinzînd 35 de scrisori: primul text, o carte poștală ilustrată din martie, 1909, ultimul din aproximativ 1932 (II, p. 62—96). Tonul scrisorilor mărturisește evoluția relațiilor dintre cei doi (formula inițială a primelor scrisori este oficială: *Domnule profesor;* începînd cu anul 1906, ea devine intimă: *Cher, Caro mio Ovide, Ovide chéri, Mon petit Ovide chéri, mon Ovide très doux*[3], *Chéri mon Ovide;* în 1916, în timpul războiului, într-o scrisoare, *Cher Monsieur;* în 1926, cînd relațiile, probabil, încep să se răcească, adresarea este oficială: *Monsieur;* în 1929: *Stimate domnule Densusianu.*

Nu puține sînt și datele interesante pentru istoria învățămîntului, în general, și a celui universitar, în special, ca și cele referitoare la organizarea, în 1925, a primului *Congres* al filologilor români și la conferințele *Societății pentru cultura artistică în școală* (vezi, de exemplu, scrisorile adresate de Ioan Bogdan, I, p. 78—80, D. Caracostea, I, p. 162—183, Charles Drouhet, I, p. 325—333, George Ginglea, II, p. 138—149, Pompiliu Eliade, II, p. 7—28, Petre V. Haneș, II, p. 169—181, ș.a.).

În sfîrșit, aș menționa, integral, prima scrisoare trimisă de precocele Benjamin Fundoianu, viitorul poet și critic literar, directorului revistei *Viața nouă*: „*D-lui Ovid Densusianu,* Un elev de 16 ani — dau vîrsta ca o scuză, nu ca merit — vă trimite cîteva poezii, «păcate ale tinereților», cu rugămintea de a se publica în revista dv., dacă — firește — vor împlini cerințele trebuitoare. Speră că, în orice caz, va primi răspunsul cu părerea autorizată a dv. Cu deosebită stimă și admirație..." (II, p. 96).

*

Este drept, aceste scrisori — după cum subliniază însuși Liviu Onu în primul volum — „sub raportul valorii lor documentare [...] sînt, desigur, inegale" (I, p. V)[4].

[3] Este interesantă informația care rezultă dintr-un fragment al scrisorii a XI-a (iulie, 1916) și care arată că idila dintre cei doi ajunsese, oarecum, de domeniul public: „Ieri eram tot în pădure cu Giuvara [Mircea Juvara], sa femme, George Popescu... etc. și tot așa, deodată, Mme G., foarte aigre-douce, îmi spune: „Est ce que Mr. Densusianu vient à Sinaia?" — „Mais, Madame, je lui réponds comme tombant des nues, je l'ignore complètement". — „Oui, je croyais votre flirt plus avancé". — „Vous vous êtes trompée, Madame, voilà tout" (II, p. 72).

[4] Editorii au încercat o alegere, din acest punct de vedere, a scrisorilor, dînd un număr dintre ele în rezumat (I, A-D, p. 335—352; vol. II, D-I, p. 267—274); înțelegînd

Dar nu este mai puțin adevărat că, în calitate de expresie a conversației scrise, unele dintre ele au nu numai o valoare generală, ci și una particulară, umană, înregistrînd viața, preocupările și gîndurile celor care le-au adresat lui Ovid Densusianu.

B. CAZACU

PAUL CORNEA

Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele
București, Editura Eminescu, 1980, 285 p.

Alcătuită din studii compuse, și în parte publicate, între 1967—1979, ultima carte a profesorului Paul Cornea nu este totuși o „sumă", adică o simplă agregare de părți mai mult sau mai puțin legate de un subiect sau un demers critic comun, ci o „summa", adică rodul unei sinteze firești și al unei meditații cuprinzătoare și totodată penetrante asupra căilor și destinelor științei literare actuale. Căci abordarea sociologică a literaturii pentru care optează autorul („perspectiva asupra literaturii din volumul de față e cea a *speciilor* și nu a *speței*, a *versantului colectiv* al literaturii (genuri, curente, tipologii, concepte) și nu a operelor și autorilor individuali") este aleasă în urma unei atente și nuanțate evaluări a posibilităților și „rentabilității" diverselor metodologii ce-și dispută azi cîmpul interpretării literare și aplicată exact acelui gen de probleme (și acelei epoci a literaturii române) în care ea e capabilă să ducă la rezultatele cele mai convingătoare.

Excelent cunoscător al literaturii române din secolul al XIX-lea, critic de mare finețe și istoric literar foarte informat, după cum demonstrează cărțile sale anterioare, ca și întreprinderile colective pe care le-a inițiat și îndrumat (în special seria de *Documente și manuscrise literare*), autorul *Regulii jocului* nu face decît în aparență un act de asceză, constrîngîndu-se rigorilor și mai ales limitărilor sociologie literare. „Opțiunea afirmată aici — ne avertizează el în prefață — e doar una dintre multele posibile în cîmpul vast al științelor literaturii", „ea are limite determinate de adecvare și eficacitate, în afara cărora i-am căuta zadarnic rostul"; în același timp însă, ea e capabilă să catalizeze o imagine coerentă și convingătoare asupra stadiului actual atins de diferitele discipline ale științei literaturii, se pretează studiului interdisciplinar (manifestînd, cum e și firesc, afinități speciale cu semiotica, teoria comunicării și literatura comparată) și, după cum o demonstrează mai ales studiile cuprinse în cea de-a treia secțiune a cărții, constituie metoda cea mai potrivită pentru a elucida unele probleme ale istoriei literaturii noastre din secolul trecut, cum ar fi voga lui Alecsandri, dezvoltarea teatrului și a literaturii dramatice, tîrzia emergență a romanului în sensul realist și modern al termenului sau impactul politicului asupra limbajului autorilor (căci conceptul de „popor" constituie, ni se pare, un element-cheie și într-o bună parte a literaturii beletristice, nu numai în publicistica pașoptiștilor).

Alcătuită din trei mari secțiuni, cartea are o structură, am zice, concentrică, pornind de la o prezentare în același timp largă (numărul autorilor și cărților de referință e impresionant) și sistematică a orientărilor actuale în sociologia literaturii, abordînd apoi o serie de chestiuni de principiu ale disciplinei și sfîrșind prin șase studii aplicative, referitoare la probleme speciale ale literaturii române (și sud-est europene) din secolul al XIX-lea. Ea devine astfel și din acest punct de vedere un document de referință de primă importanță în sociologia literară românească, fiindcă evită atît capcanele empirismului neorganizat (studii, disparate, despre diferite probleme ale culturii și literaturii noastre în perspectivă sociologică au apărut și pînă acum, unele foarte interesante, dar lipsindu-le o strategie co-

„ezitările" editorilor din acest punct de vedere, aș fi înclinat, totuși, personal, pentru o selecție mai riguroasă, trecînd un număr dintre scrisorile „in extenso", în grupul acelora din categoria a doua, „în rezumat".

mună de abordare a materiei şi, deci, şi capacitatea de a propune soluţii în domenii bine delimitate), cît şi vagul teoretizării excesive, care îndepărtează reflecţia de substanţa concretă şi riscă să conducă spre ipoteze atît de generale, încît nu mai sînt precis aplicabile nicăieri, sau se transformă în evidenţe, a căror demonstrare nici nu mai este necesară.

Caracteristicile principale ale cărţii în partea ei teoretică (secţiunile „Statutul sociologiei literaturii" şi „Confruntări") constau în aria largă a informării, rigoare disociativă, nuanţarea extremă a termenilor şi conceptelor (uneori pînă la proporţii infinitezimale, greu sesizabile) şi capacitatea de a propune soluţii proprii, convingătoare, în toate chestiunile abordate. Conceptul de „cîmp sociologic al literaturii", ca element-cheie în sistematizarea şi evaluarea direcţiilor actuale ale „sociologiilor" literaturii, se dovedeşte realmente productiv, iar accentul pus pe sociologia lecturii deschide într-adevăr perspective interesante de studiu, susceptibile a fi coroborate şi cu sugestiile fenomenologiei, semioticii şi teoriei informaţiei. El oferă teme de meditaţie şi pedagogiei literare, în străduinţa ei de a forma cititori capabili să depăşească stadiul atitudinii „participative" sau „utilitare" şi să acceadă la acela al lecturii „estetice".

Autorul propune soluţii pertinente şi incitante şi în direcţia definirii succesului literar („flux de opinie validat de o audienţă"), a conceptelor de „concordanţă" şi „influenţă" în literatura comparată (punînd şi aici accentul pe fenomenul receptării, al opţiunii, directe sau indirecte, singura în stare să ofere calea adevăratei înţelegeri a cauzalităţii fenomenului). O schemă clară a raporturilor de concordanţă, clasificate „după intensitate" şi „după origine", analiza premiselor şi a procesului prin care o influenţă devine posibilă, disocierea dintre latura „tehnică" şi cea a „conţinutului spiritual structurat" al operei, care permite o mai nuanţată şi adecvată înţelegere a mecanismului influenţelor şi a fenomenului de migrare a formelor, sînt cîştiguri metodologice evidente şi de natură a îmbia la cercetări concrete variate. După cum foarte pertinente sînt şi consideraţiile cu privire la strategia periodizării în literatura comparată, bazate şi ele pe ideea îmbinării dialectice a trăsăturilor generale şi a elementelor de specificitate zonală sau chiar naţională şi pe jocul complex al lungilor şi scurtelor durate.

Într-un anume sens, pivotul părţii teoretice a cărţii rămîne studiul despre *Valoarea şi modelul semantic global. Fundamentarea esteticului în sociologia literaturii de Lucien Goldmann,* pentru că atacă problema poate cea mai dificilă cu care se confruntă sociologia literaturii: aceea a posibilităţii şi măsurii în care îşi poate apropria sau se poate apropia de valoarea estetică. În acest punct, investigaţia se încheie printr-o promisiune, pe care am dori-o cu atît mai mult respectată, cu cît ceea ce autorul ne lasă să întrevedem în „schiţa" sa privind „medierile" dintre conştiinţa socială şi individul creator ni se pare a îndruma rezolvarea chestiunii într-o direcţie productivă, dar care trebuie explorată mai în detaliu.

Capitolele aplicative din partea a treia a cărţii, „Perspective", abordează şi rezolvă, cu mijloace diverse ale sociologiei literaturii, cîteva probleme de primă importanţă ale literaturii române din secolul trecut, dovedind, prin eleganţa demonstraţiei şi deplina rigoare a rezultatelor, posibilităţile reale şi departe încă de a fi epuizate ale disciplinei. Analiza „mitului literar" Alecsandri pune în lumină una dintre posibilele arii de investigare sociologică a individualităţii creatoare (în perspectiva impactului său cu masele); capitolele închinate romantismului românesc şi celui sud-est european reprezintă contribuţii serioase la definirea şi înţelegerea unui curent ale cărui manifestări proteice au descumpănit nu o dată exegeza; examinarea sensurilor şi ipostazelor cuvîntului „popor" în epoca paşoptistă aruncă lumini suplimentare într-un sector deloc neglijabil al istoriei mentalităţilor; cercetarea raporturilor dintre teatru şi public în aceeaşi perioadă reuşeşte să aglutineze într-o imagine substanţială şi coerentă o informaţie foarte

bogată, dar pînă acum rămasă în stadiu de extremă fărîmițare, și în același timp să demonstreze modul de funcționare și relațiile de intercondiționare ale uneia dintre principalele instituții culturale cu publicul său, aflat și el într-un proces de continuă prefacere și regrupare; în sfîrșit, examinarea atentă a modului în care se configurează romanul românesc prin pendularea între „romanț" și „roman" în sensul modern al termenului și în funcție de constituirea „instituției literare" prin cei trei factori definitorii, autor-editor-public, constituie nu numai cea mai convingătoare explicație dată pînă azi particularităților procesului de geneză a acestei specii la noi, ci și o excelentă demonstrație a performanțelor ce pot fi obținute pe baza demersului sociologic în istoria literară.

Densitatea capitolelor cărții este remarcabilă; ele cuprind întotdeauna un tur de orizont sintetic al bibliografiei problematicii abordate, o evaluare succintă, dar strictă a rezultatelor obținute pe căile deja bătătorite și propunerea (pe care am fi dorit-o în unele cazuri mai detaliată) a soluției sau ipotezei de lucru a autorului. În acest fel *Regula jocului* devine și o subtilă invitație de a intra în joc, oferind cu dărnicie mijloacele de a-i cunoaște exigențele, avertizînd asupra riscurilor entuziasmelor facile și prezentîndu-i, cu perfectă onestitate științifică, limitele, dar și posibilitățile încă suficient explorate și domeniile de maximă productivitate în conjunctura intelectuală actuală.

GEORGETA ANTONESCU

CORNEL UNGUREANU

Imediata noastră apropiere

Timișoara, Editura Facla, 1980, 269 p.

Noul volum al lui Cornel Ungureanu se înscrie, sub raport metodologic, pe linia interesului față de faptul de istorie literară propriu-zisă, profesiunea de *critic* făcîndu-se simțită mai mult prin dinamismul intern al textului, prin nota personală pronunțată pe alocuri, precum și prin dispunerea aparent anarhică a unui material extrem de bogat, rod al unor intense lecturi cu caracter documentar sau al unor contacte și experiențe personale. Singularitatea cărții lui Cornel Ungureanu — de aici și evidenta ei utilitate — constă însă în constituirea, ca un criteriu relațional consecvent de la primele pînă la ultimele pagini, a unui *topos spiritual* descins din tot ceea ce a însemnat (și înseamnă!) pentru literatura română spațiul geografic al Banatului, cu osebire al Timișoarei, în veacul nostru.

Cornel Ungureanu reconstituie și recompune, în sinteze și portrete cu amprentă proprie, fapte ce aparțin prin definiție istoriei literaturii, personalități precum G. Călinescu, Camil Perescu, Cora Irineu, Virgil Birou, Anișoara Odeanu, Sorin Titel, Nicolae Breban ș.a., fiind *întregite* prin raportarea unor scrieri ale acestora la spiritualitatea bănățeană, deci la o zonă mai puțin prezentă în paginile tratatelor și criticii consacrate. Astfel, chiar de la primele rînduri, cartea lui Cornel Ungureanu își dezvăluie finalitatea *complementară*, pledînd implicit pentru rolul avut de *toposul bănățean* în geneza unor pagini mai mult decît meritorii ale literaturii române în genere. Din acest unghi sînt comentate *Scrisorile bănățene* ale Corei Irineu, textele lui Camil Petrescu despre Banat (în special despre Timișoara), „romanul" epistolar al lui Lucian Blaga și al Corneliei Brediceanu (este nuanțată afirmația lui Blaga conform căreia „cultura Banatului reprezintă barocul etnografiei românești", *apud* C.U., p. 43), precum și însemnările despre Timișoara ale lui G. Călinescu.

Același caracter *complementar* — față de marea literatură română *consacrată* — este vădit și în capitolele rezervate cărturarului Ion Stoia-Udrea (întemeitor și mentor al cunoscutei reviste *Vrerea*, publicație care, la vremea ei, a numărat printre colaboratori pe Silvio Guarnieri, Zeno Vancea, Virgil Birou, Emil Manu, Ștefan Aug. Doinaș, Florian Potra, Traian Liviu Birăescu ș.a.), prozatorului Virgil Birou (autor al cărții de re-

portaje *Oameni și locuri din Căraș*, 1940, precum și al romanului cu subiect din viața minerilor *Lume fără cer*, 1947), unor „tineri poeți de altădată" (Petru Sfetca, Pavel P. Belu, Al. Jebeleanu, Petru Vintilă), precum și celei care a fost Anișoara Odeanu (autoare a romanului, elogiat de Camil Petrescu, *Într-un cămin de domnișoare*, 1934), personalități legate prin multiple filoane, mai ales literare, de tot ce are mai autentic tradiția culturală a Banatului. În acest sens, cel mai consistent capitol ni se pare a fi cel intitulat metaforic *Labirintul* (p. 109—170), în care autorul reconstituie, pe bază de documente și mărturii incontestabile, devenirea și împlinirea ca sensibilă poetă, romancieră și publicistă a Anișoarei Odeanu, capitol ce semnifică, după opinia noastră, un convingător și binevenit act de justiție literară, reevaluîndu-se opera acestei scriitoare în contextul întregii literaturi interbelice românești. Astfel, originalitatea scrierilor ei din deceniile trei și patru descinde nu atît din aderarea autoarei la vreunul din „ismele" epocii, ci tocmai din opțiunea pentru un drum mai puțin bătătorit în contemporaneitate. Cornel Ungureanu constată, de pildă, că „romanul de debut al Anișoarei Odeanu nu are prea multe legături cu «generația» căreia i se va ralia scriitoarea, ci cu un fenomen de oarecare consistență... : medelenismul" (p. 132).

Sub același semn al *reconsiderării* se află și cele cîteva pagini rezervate evocării personalității lui Ioan Popovici-Bănățeanul, Cornel Ungureanu afirmînd : „Dacă analizăm cărțile de mai tîrziu ale lui Petru Vintilă, ale lui Sorin Titel și chiar ale lui Nicolae Breban, am putea observa că Ioan Popovici-Bănățeanul a premers, în nuvelele sale, autori și cărți de azi" (p. 175). Se degajează astfel, din paginile cărții ce ne stă în atenție, o subtilă notă polemică la adresa unei viziuni, din păcate adînc înrădăcinate, cu privire la așa-zisul „provincialism" al unor scriitori mai vechi din zona de sud-vest a țării.

Sub raport stilistic și compozițional, volumul *Imediata noastră apropiere* se află la hotarul sensibil dintre *eseul critic, confesiune* și *demonstrația nudă de istorie literară*, numeroasele fragmente de jurnal, de memorialistică, de corespondență, mărturii extrase din ziarele și revistele vremii, convorbiri sau amintiri înregistrate pe bandă de magnetofon fiind ordonate și comentate de Cornel Ungureanu exclusiv în relație cu *toposul* menționat (revelatoare este, de exemplu, ampla convorbire purtată cu poetul Anghel Dumbrăveanu, p. 187—202), spiritualitatea literară radiată dinspre Banat asigurînd *criteriul unic* ce explică dispunerea studiilor, evocărilor, portretelor, interviurilor, fișelor critice — materiale ce constituie substanța validă a cărții. Un bogat și divers material faptic reușește, în bună parte, să susțină o imagine dinamică și cuprinzătoare a unei literaturi — cea creată în Banat — care, cu toate suișurile și coborîșurile ei, conține în sine, prin integrare și raportare la universul spiritual al întregii țări, certitudinea împlinirilor.

Imediata noastră apropiere ocupă astfel, în spațiul actual al cărților de exegeză literară, un loc al ei bine definit, paginile lui Cornel Ungureanu mărturisind prin ele însele, sub raport metodologic, realele și promițătoarele posibilități de transformare a actului critic, adesea ocazional și perisabil, în considerații pertinente ce au șansa de a deveni, în timp, istorie literară consacrată.

CORNELIU NISTOR

GELU IONESCU

Orizontul traducerii

București, Editura Univers, 1981, 260 p.

S-ar putea întîmpla ca titlul acestei cărți să-și selecteze un public restrîns, constituit numai din cei preocupați în mod special de problemele teoretice și tehnice ale traducerii. Ar fi o împrejurare regretabilă. Pentru că, prin substanța ei, cartea de față e de natură să stîrnească un interes viu și să ofere satisfacții unor categorii mult mai largi și mai variate de cititori.

Volumul este alcătuit din cronicile de traducere ocazionate de aducerea în limba română a 47 de titluri din literaturile popoarelor lumii. Ele sînt organizate după marile genuri literare (epică, lirică, dramaturgie, teorie și critică) și, în interiorul fiecărei secțiuni, în ordinea vechimii operelor traduse. Un foarte dens eseu — *Cîteva repere* — deschide volumul și o surprinzătoare *Addendă* — anatomia personajului ionescian — îl închide.

Vor afla lucruri deosebit de interesante aici, în primul rînd, cei ce se ocupă de transpunerea în limba română a marilor creații din literaturile celorlalte popoare: editori, traducători, cititori pasionați de fenomenul literar străin, sociologi ai literaturii. În special eseul de deschidere amintit oferă date, foarte inteligent interogate și grupate, asupra istoricului și stării actuale a traducerilor de opere literare în limba română, analiză din care editurile noastre și-ar putea extrage adevărate planuri de lucru. Tot aici vor găsi subiecte incitante sociologii literaturii și cei pasionați de problemele, tot mai actuale, ale receptării operelor literare. De asemenea, traducătorii pot identifica acum mai ușor „petele albe" de pe harta traducerilor și-și pot orienta eforturile în funcție de această viziune de ansamblu. Cuprinsul volumului — cu admirabile titluri — oferă o entuziasmantă imagine asupra spațiului extrem de larg în care se mișcă interesele culturii românești contemporane și constituie o dovadă a deschiderii sale impresionante, atît în orizont istoric, cît și ca întindere geografică sau varietate tipologică: de la Pindar, Eschil și Euripide pînă la Malraux, H. Böll sau V. Rasputin; din Japonia anului 1000, Arabia secolului VI pînă la uluitorul roman sud-american de astăzi; de la romanul curtean medieval la literatura de anticipație.

În al doilea rînd, cartea lui G. Ionescu poate fi citită ca o intervenție în planul extrem de agitat astăzi al teoriei literaturii și al teoriei sau istoriei literare. De aici își și extrage, de altfel, justificările principale ale interesului manifestat față de fenomenul traducerii. E inutil să mai amintim că, în istoria literaturii române și a ideologiei noastre literare, problema tălmăcirilor s-a bucurat de o atenție privilegiată. De fiecare dată ea a pus în joc o întreagă concepție asupra literarului și a antrenat ample dezbateri asupra relațiilor dintre național și universal. Și de data aceasta asistăm la un fenomen similar. Pledoaria pentru traducere se desfășoară acum din punctul înalt atins de emanciparea noastră literară, de încrederea verificată în puterile originale de creație și e susținută de o armătură teoretică dedusă din cele mai recente elaborări asupra naturii și modului de ființare ale literaturii. Într-una din formulări, care circulă ca un soi de laitmotiv de-a lungul cărții, ea sună astfel: „o literatură nu înseamnă numai producția originală, ci și aceea pe care limba ei a putut-o cuprinde din alte literaturi, este și ceea ce expresia ei a căpătat de la expresiile altor popoare prin tălmăcire" (p. 185). Din acest punct de vedere, între operele originale și cele traduse s-ar stabili relații atît de complexe și de intime, încît ele ar ajunge să alcătuiască împreună ceea ce Gelu Ionescu numește, urmîndu-l pe H. R. Jauss (p. 10 și urm.), „orizontul de așteptare" propriu unei anumite societăți aflate într-un moment determinat al vieții ei istorice. În acest „orizont de așteptare" s-ar concretiza modul cum este înțeles și trăit literarul și prin raportare la el s-ar desfășura receptarea oricărei opere vechi sau noi, naționale sau străine.

Nu ni se spune dacă un asemenea „orizont de așteptare" se constituie spontan și obiectiv, ca rezultat al conlucrării unor multipli factori istorico-socio-literari sau dacă articularea lui ar putea fi „dirijată". Se pare că G. Ionescu, spre deosebire de teoreticienii de la care pornește, e înclinat să creadă că o societate își poate construi deliberat, conștient, „orizontul de așteptare", cel puțin în ceea ce privește „asimilarea" creațiilor celorlalte popoare. Numai așa poate fi aflată rațiunea afirmării unei adevărate politici culturale în activitatea de traducere și numai pe temeiul unei aseme-

nea credințe se poate postula un „orizont optim" pentru un moment determinat, orizont pe care o literatură s-ar cuveni să și-l constituie și prin aducerea în spațiul ei lingvistic a *tuturor operelor mari* sau semnificative din literaturile lumii. Desigur că o asemenea înțelegere a literaturii nu mai poate fi satisfăcută de modul tradițional în care este definită și practicată istoria literară. De aceea, autorul nostru are perfectă dreptate cînd afirmă că aderarea la punctul de vedere modern impune de urgență o redefinire radical înnoită a obiectului și metodelor istoriei literare. Se deschide aici zona unor ample dezbateri teoretice, asupra căreia nu putem întîrzia în *rîndurile de față*, dar pe care ținem să o semnalăm atenției cititorilor interesați de astfel de probleme.

De pe această vastă și îndrăzneață platformă teoretică ne invită G. Ionescu să urmărim activitatea de traducere din țara noastră, ilustrată prin volumele asupra cărora se opresc cronicile adunate în cartea sa. Tot de aici derivă și particularitățile materiei, ca și ale structurii acestor cronici. Cu bună știință, criticul nu intră în detaliile tehnice ale traducerilor comentate. Principalul criteriu de care se folosește pentru a le aprecia e puterea lor de *viețuire estetică* în noua patrie lingvistico-literară, ca și cum ar fi apariții, creații noi în acest orizont. Bineînțeles că raportarea la original nu e complet suspendată, dar ea operează pe cîteva planuri mari și se referă la aspecte decelabile mai mult intuitiv decît prin tehnici precise. E căutată astfel, în primul rînd, măsura în care a fost transpus *tonul* particular al fiecărei opere (aspect frecvent evocat, atît în reușite, cît și în nereușite) ; atenție se îndreaptă, apoi, spre situarea adecvată în registrul lexical (arhaizant sau modernizat) ori cel stilistic (scris-oral) al limbii române ; în fine, e urmărită și arta echivalării valorilor izvorîte din organizarea sintactică a originalului. Prin împreunarea tuturor acestor criterii, se adună, de-a lungul volumului, un fel de palmares al traducerilor comentate, iar autorii lor se văd „notați" în funcție de gradul reușitei lor. Dar, cum spuneam, nu aici își așază G. Ionescu centrul de interes al cronicilor sale. El ține spre altceva. Și în jurul acestui obiectiv s-ar putea întîlni a treia categorie — cea mai largă — de cititori ce ar putea fi interesați de această carte. Dacă e adevărat că operele traduse se alătură celor autohtone pentru a configura împreună amintitul „orizont de așteptare", atunci criticul va găsi că e mai util și mai interesant să se adreseze direct cititorului, pentru a-l ajuta să situeze adecvat noua operă tradusă în acest orizont de așteptare, să descopere pe „planeta literaturii" un peisaj nebănuit pînă acum, să identifice și să înțeleagă un limbaj nou sau o voce pe care le aude pentru prima oară, să-și restructureze viziunea asupra literarului în funcție de noua experiență ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, va propune cititorului *lecturi* ale unor opere care vorbesc, cele mai multe dintre ele, pentru prima dată în limba română. Dar nu orice fel de lecturi, ci, așa cum o spune criticul însuși, „lecturi deliberat, dar măsurat modernizatoare", fiind convins, de altfel, „că alt tip de lectură nici nu este posibil" (p. 52). Desigur că, în fața unei asemenea declarații, unii cititori ar putea încerca o oarecare rezervă. Oare o lectură modernizatoare nu riscă să anuleze o alteritate care ar putea fi, altfel, foarte instructivă și revelatoare ? Actul de comunicare presupune, evident, existența sau instaurarea unei zone comune, a unei dimensiuni omogene, dar, la capătul unui act de comunicare reușit, nici unul dintre locutori nu mai este identic cu cel dinaintea actului : regăsirea reciprocă a unuia în celălalt estompează, desigur, alteritatea și promovează identitatea, dar o face printr-o înălțare pe un plan superior și prin metamorfozări care implică revelații pentru ambele părți ; numai așa pot fi evitate atît comunicarea mistică, topirea depersonalizată în celălalt, cît și comunicarea dictatorială, act de putere impus celuilalt. A-ți proiecta propriile viziuni, credințe și obsesii în celălalt și a te bucura apoi cînd le afli acolo înseamnă, oare, a realiza o experiență de

îmbogățire reală? Secolul al XIX-lea, secolul istorismului și relativismului, îndemnase omul modern să se multiplice la infinit pentru a intra în consonanță cu varietatea istorică și geografică a fenomenului cultural-artistic? Nu era, astfel, condamnat să se lipsească de o identitate proprie? Se credea că nu: originalitatea și identitatea lui urmau să fie date tocmai de această uluitoare capacitate de metamorfozare și simpatizare pe care n-o cunoscuse omul altor culturi. Curînd, după cum se știe, s-a produs o reacție violentă la o asemenea viziune: ciclurile de cultură și civilizație n-ar putea comunica între ele, încercările de transgresare a frontierelor lor ar fi zadarnice, nimic din spațiul lor n-ar putea fi recuperat. Cititorul de astăzi pare a fi nemulțumit atît de proteismul relativismului, cît și de autismul adversarilor lui. Nu vrea să se mai metamorfozeze în celălalt, dar nici să-l declare pe acesta *pierdut*, *irecuperabil* sau *inaccesibil*. Vrea să fie el însuși și să-l păstreze și pe celălalt. Dar n-o face, oare, de cele mai multe ori reducîndu-l, masiv, pe celălalt la sine? Își dă, astfel, impresia că stă de vorbă, cînd, de fapt, monologhează într-un solilocviu uriaș. O lectură modernizatoare, așadar, nu tinde să instaureze o singură voce acolo unde s-ar cuveni să ascultăm o mirifică diversitate de glasuri și experiențe? O asemenea tendință există, desigur, și în cartea de față. Dar ea e contracarată în mod fericit de o atitudine de lectură cu mult mai generoasă decît declarația-program. Adesea sînt reținute sensurile istorice ale operelor comentate; sistemul de referință al cititorului-critic, chiar cînd lucrează prin judecăți negative, implică o vastă experiență literară; apoi, unele dintre momentele cele mai captivante ale cărții sînt date de paginile unde tocmai alteritatea, rezistentă la reducție, este intuită cu o remarcabilă finețe, așa cum se întîmplă în comentariile consacrate japonezei Sei Șonagon de la anul o mie, poemelor arabe preislamice, baladelor lui Ch. d'Orléans sau încercărilor de „creștinare" a tragicului lui Eschil; în fine, s-ar putea spune că, pentru criticul nostru, modernitatea însăși e un fenomen extrem de complex, astfel încît consonanțele cu ea se pot petrece sub aspecte sau pe lungimi de undă foarte variate.

Ajungem, în felul acesta, la o ultimă întrebare pe care cartea lui G. Ionescu ne incită să ne-o punem în aceste însemnări: ce chip al cititorului modern se desprinde din lecturile pe care el ni le propune? S-o spunem din capul locului: un chip dintre cele mai simpatice, atrăgător și de multe ori seducător. Place la el, în primul rînd, dezinvoltura cu care pătrunde și se mișcă în universul literaturilor lumii. Nici un fel de reținere, teamă, timiditate sau crispare. Pe frumoasa planetă a literaturii e la el acasă. Nimic, de asemenea, din atitudinea mistică, înfiorată, extatică față de literatură. Marii autori ai lumii îi sînt cunoștințe familiare. Desigur, nu-i tratează ca pe prietenii de cafenea, dar nici nu-i consideră cu respectul *religios datorat unor semizei*. Îi iubește și-i respectă, dar nu renunță în fața nici unuia la propria-i libertate de gîndire și de judecată. Scriitorii îi apar ca oameni, iar creația lor se înscrie în sfera umanului. De aceea, ea poate avea secrete, dar nu mistere. Și deliciul cititorului nostru e de a surprinde tocmai aceste secrete, de a dezvălui „mecanismul" (termen frecvent folosit) al acestor lucruri făcute de niște oameni pentru oameni. În acest scop își pune la lucru antene deosebit de sensibile la tot ceea ce ține de „retorica" artei literare și, ca ghid pe planeta literaturii, adesea își va opri vizitatorii la asemenea aspecte, cu mare plăcere etalate. Atitudinea nehieratică față de scriitori o extinde și asupra raporturilor cu acești vizitatori. Vorbirea sa e la antipodul discursului doctoral și foarte departe de morga savantului aproape plictisit de cîtă știință deține. Își mărturisește cu francheță limitele cunoașterii, respectă cu sfială ironică domeniile specialiștilor, propune teme de cercetare despre care nu știe sigur dacă nu cumva au fost de mult epuizate, notează sec ceea ce n-a citit, deși s-ar fi cuvenit să fi cunoscut pînă acum. Desigur că în toate acestea e și o bună doză de cochetă-

rie, pentru că, altfel, cunoaşte multe, foarte multe lucruri de pe şi despre această planetă a literaturii. În ce-ar consta, mai precis, gustul lui modern? În primul rînd, în sensibilitatea la inovaţii, la încălcarea normelor şi canoanelor, la aventurile care cuceresc pentru literatură teritorii noi. Dar şi, invers, în plăcerea de a dezvălui partea de convenţie din literatură, caracterul de artefact al operei literare. Tot aici mai putem situa: revalorizarea evului mediu, care, din mileniul întunecat, devine „strălucit" (p. 69) prin fabuloasa lui inventivitate şi productivitate literară; gustul pentru ironie şi autoironie, pentru polemismul de toate speţele; o anume preferinţă pentru reliefarea aspectelor baroce din teritoriile literare străbătute; un gust marcat pentru echivoc, aluzivitate şi ambiguitate, socotite semne ale literaturii autentice; lectura autorilor mai vechi prin prisma celor de după ei; sublinierea efectului de insolitare, de reîmprospătare a raporturilor cu lumea, produs de marea literatură; o saţietate nedisimulată faţă de povestirea mimetică şi o deschidere proaspătă în faţa fantasticului pur; dar, mai cu seamă, iubirea mare pentru ordinea specifică a literarului, pentru planeta literaturii, care e, trebuie spus neapărat, o planetă a cărţilor. Nimic nu-l încîntă mai mult decît să surprindă cum o carte comunică cu o alta sau cu mai multe, cum o carte creşte din alta, cum o experienţă existenţială devine carte ş.a.m.d. Din acest punct de vedere, ataşamentul cel mai viu îl arată cititorul nostru modern faţă de multiplele şi subtilele manifestări ale *livrescului*, pe care le dibuie cu un fler de mare fineţe şi cu o plăcere în nici un fel disimulată. Iar despre scrierea lui s-ar putea spune ceea ce spune el însuşi despre un roman iubit: e ieşită din „bucuria de a concepe o carte despre cărţi". Aici, pe planeta literaturii, găseşte el o mare satisfacţie: descurajarea oricărui fel de dogmatism. Crede cineva că principiul reflectării este singurul constitutiv de literatură? Să fie pus să citească Márquez! Spune vreunul că literatura se „inspiră" numai din viaţă? Să fie pedepsit să înveţe *Don Quijote* pe dinafară! Crede un altul că literatura se poate angaja fără nici un risc într-un spaţiu şi o problematică extraliterare? Să-l citească pe D. H. Lawrence şi poate că va deveni mai prudent. Este ispitit cineva să echivaleze opera cu biografia? Ar intra în mari încurcături în faţa unei creaţii ca aceea a lui Malraux. E, atunci, soluţia simetric opusă un absolut? Nicidecum; nu se poate uita fără păcat, de exemplu, ceea ce a făcut *omul* Céline ş.a. Astfel alcătuit, s-ar părea că acest seducător cititor modern are totuşi şi o „infirmitate": aşezat total sub semnul lucidităţii, al inteligenţei analitice şi jocului ironic, ar fi lipsit de capacitatea entuziasmului sau a cutremurului, a fiorului ce răscoleşte fiinţa din rădăcini, a abandonării într-o realitate mai amplă, transindividuală etc. Desigur că în cele mai multe dintre cazuri el aşa se manifestă. E greu de spus dacă e vorba de o determinare temperamentală sau de o opţiune. Într-un loc îşi exprimă, totuşi, deschis preferinţa pentru „o spiritualitate născută din democraţie şi raţionalism", fără să o interzică pe cea „izbucnită din fervoare şi mîntuire" (p. 247). În orice caz, uneori el are şi altfel de întîlniri cu literatura. În faţa lui Hölderlin sau a răscolitoarei literaturi sud-americane, chiar a unui Malraux sau Céline, o gravitate adîncă vibrează în vocea lui, iar peste planeta oamenilor şi cea a literaturii se arcuieşte un cer comun, cu aştri fabuloşi şi fulgere cutremurătoare. Se cuvine să mai reţinem un lucru: cel ce ne propune această carte de *lecturi* nu este doar un *cititor*. El îşi trece lectura în cuvînt şi în acest act arată o înzestrare cu totul remarcabilă. Aşa se face că ne e dat să asistăm la limpezirea uneia dintre cele mai originale şi mai plăcute voci din critica noastră actuală. Nu e cel din urmă merit al cărţii despre care vorbim. Prin ea, o vocaţie critică autentică avansează hotărît în a-şi făuri un destin.

N. RAŢĂ-DUMITRIU

OVIDIU BÎRLEA

Folclorul românesc (I)
București, Editura Minerva, Seria „Momente și sinteze", 1981, 496 p.

Ultima carte a lui Ovidiu Bîrlea apare ca un corolar și ca o încununare firească a activității sale în acest domeniu, fiind pregătită și anunțată într-un fel de nenumăratele studii, articole, antologii publicate de autor în ultimele decenii, dintre care au reținut atenția la data apariției mai ales acelea consacrate metodologiei investigării folclorului (*Metoda de cercetare a folclorului*, 1969), tipologiei (*Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, 1970, în colaborare cu I. Mușlea), *Problemele tipologiei folclorice*, 1971, în colaborare cu D. Caracostea), principalelor categorii ale literaturii orale (*Antologie de proză populară epică*, vol. I — III, 1966; *Colindatul în Transilvania*, AMET, 1969), poeticii folclorului (*Poetică folclorică*, 1979), valorificării moștenirii culturale (vezi At. M. Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, Ediție îngrijită de Eugen Blăjan. Prefață de O. B., 1971; Demetriu Boer, M. V. Stănescu-Arădanul, Ștefan Cacoveanul, *Povești din Transilvania*, Ediție îngrijită de O. B. și Ion Taloș. Prefață de O. B., 1975), istoricului cercetărilor românești în acest domeniu (*Istoria folcloristicii românești*, 1974) etc. Toate acestea, ca și multele studii publicate în revistele de specialitate, consacrate altor aspecte esențiale ale cercetării folclorului, îl recomandă pe Ovidiu Bîrlea drept unul dintre cei mai autorizați cunoscători ai culturii populare românești, apt să ofere acum, la apogeul carierei, acel studiu de sinteză și interpretare pe care creația noastră populară îl revendică, pe bună dreptate, astăzi.

Crescut la școala înaltelor exigențe științifice impuse de maeștrii săi declarați — B. P. Hasdeu, Ov. Densusianu, D. Caracostea — Ovidiu Bîrlea este un erudit în materie, un remarcabil cunoscător nu numai a tot ceea ce s-a scris și publicat în această direcție la noi și aiurea, dar și un excelent cercetător al folclorului în existența lui vie, autentică, actuală. De aici prudența cu care autorul își formulează obiectivele studiului de față și își avansează, în general, ipotezele și opiniile. Raportîndu-se în permanență la tot ceea ce a dobîndit, ca certitudine, gîndirea folcloristică românească și mondială pînă astăzi, acuzînd absența unor importante instrumente de lucru (*corpus*-uri, cataloage, tipologii), arătîndu-se intransigent cu diletantismul unor cercetări mai vechi și mai noi, polemizînd cu cei ale căror păreri nu sînt întotdeauna coincidente cu ale sale, Ovidiu Bîrlea realizează aici o lucrare reprezentativă pentru una din direcțiile actuale din folcloristica românească.

Intențiile studiului sînt exprimate clar, fără echivoc: „...am urmărit să fie puse în lumină rolul funcțional al fiecărei specii folclorice și mai cu seamă caracteristicile stilistice împreună cu modalitățile compoziționale de structurare poetică, menite să exprime cît mai adecvat tematica abordată cu atari mijloace poetice" (p. 9), exegeza propusă de autor aflîndu-se deci la granița cercetării funcțional-tematice cu studiul poetic și stilistic.

În chip necesar, un studiu de sinteză asupra folclorului românesc nu se poate dispensa de, ci impune chiar prezentarea prealabilă a platformei teoretice de la altitudinea căreia este judecat materialul faptic. Un asemenea excurs teoretic se află în *Introducere* (p. 11—44), unde sînt dezbătute principalele concepte și noțiuni ale disciplinei. Un loc important este acordat istoricului termenului „folclor", accepțiilor diferite pe care acesta l-a avut în timp și spațiu, autorul delimitîndu-se de unele și acceptîndu-le pe altele, considerînd, în ultimă instanță, într-un spirit destul de tradiționalist și chiar didactic (deși combate cu înverșunare unele manuale universitare) că „aparțin folclorului literatura populară (sau folclorul literar), muzica populară (sau folclorul muzical) și dansurile populare (sau folclorul coregrafic), în timp ce creațiile artistice plastice sînt de domeniul artei popu-

lare, deşi pe alocuri folclorul denumeşte întreaga creaţie artistică populară, de la literatură pînă la plastică" ; şi mai departe : „În practica cercetării, literatura, muzica şi dansul au rămas apanajul folclorului, unitatea domeniului fiind cimentată de caracterul lor dominant oral şi mai cu seamă de existenţa lor sincretică, cele trei arte îmbinîndu-se neaşteptat de organic şi condiţionîndu-se reciproc nu numai în prilejurile de manifestare, ci chiar în modalităţile de structurare care aşteaptă să fie puse în lumină" (p. 18).

Nici în ceea ce priveşte comentarea trăsăturilor folclorului (oralitate, anonimat, caracter colectiv, sincretism, formalizare etc.) Ov. Bîrlea nu se depărtează prea mult de ceea ce a devenit bun comun preluat din gîndirea înaintaşilor — Hasdeu, Densusianu, Iorga, Brăiloiu şi alţii. Sînt demne de reţinut, totuşi, unele nuanţări în legătură cu caracterul tradiţional al folclorului, observaţia că „viabilitatea tradiţiei e întrucîtva direct proporţională cu vechimea grupului folcloric în aşezările lui actuale" (p. 25) ; caracterul mai conservator al „ariilor laterale" (ca în dialectologie) ; relaţia dintre caracterul tradiţional şi esenţa speciilor folclorice (idee enunţată mai înainte de Densusianu) etc. La fel, accentele aşezate pe sincretismul faptelor de folclor reţin atenţia : „Îndeosebi îmbinarea dintre poezie şi muzică se dovedeşte într-atît de organică, încît mulţi interpreţi nu le pot disocia..." (p. 43), fapt semnalat anterior de altfel în aceiaşi termeni şi de C. Brăiloiu.

Fidel, în bună măsură, unor idei teoretice adevărate în esenţa lor, dar uşor vetuste (totuşi), interesîndu-se prea puţin (cel puţin în acest moment al cercetării) de *sistematica* genurilor (categoriilor) folclorice şi de *procesele* care au loc în existenţa şi perpetuarea acestora, considerînd folclorul ca *un bun dat* şi privind mai mult înapoi decît spre prezent, evaluînd cu extremă exigenţă noile orientări teoretice şi metodologice în domeniu (sau ignorîndu-le), Ovidiu Bîrlea se arată mai degrabă sceptic în legătură cu posibilităţile actuale ale exegezei folclorului : „Deocamdată, ştiinţa folclorului este încă la început, mai sînt necesare o sumedenie de lucrări cu sferă mai restrînsă pînă ce se va ajunge la încercările de ultimă sinteză care încă nu par probabile în viitorul apropiat" (p. 18).

Poate tocmai de aceea în tratarea materialului se alege calea prezentării monografice a fiecărei categorii care face obiectul vol. I *(Proza epică, Folclorul obiceiurilor calendaristice, Folclorul obiceiurilor ciclului familial).* Care este motivaţia acestei ordonări a materialului nu ni se spune, după cum nu ştim nici care este structura de ansamblu a studiului ce va cuprinde (şi în ce ordine) vol. al II-lea, pentru a ne face o idee despre criteriile adoptate de autor în sistematizarea folclorului românesc. Evident, nimic nu se poate imputa grupării materialului din vol. I, chiar şi plasarea capitolului despre proza epică înaintea poeziei obiceiurilor putînd fi într-o măsură justificată.

Luat separat, fiecare capitol se distinge printr-o bogată informaţie, care tinde să epuizeze întreaga problematică a categoriei sau speciei puse în discuţie, de la denumirea şi originea acesteia, urmărindu-se primele atestări, ocaziile performării, răspîndirea teritorială, principalele teme (motive), personaje (dacă este cazul), structura compoziţională, mijloacele poetice specifice. Se obţine astfel imaginea clară a acestei secţiuni a folclorului românesc, fiecare afirmaţie fiind susţinută cu ample citate din operele folclorice, ceea ce dă cărţii şi valoarea unui corpus de texte bine selectat, reprezentativ, autentic. Mai mult, Ovidiu Bîrlea se opreşte şi asupra unor specii folclorice mai puţin cunoscute sau cel puţin nu îndeajuns comentate, precum cîntecele de şezătoare şi de clacă, cîntecele de priveghi, bocetele, versurile (la mort), povestirea (despre întîmplări contemporane), cărora le defineşte profilul şi le fixează locul în ansamblul categoriilor mai largi cărora le aparţin. Nu lipsesc nici raportările materialului românesc la cel european sau universal, mai ales acolo unde instrumentele de lucru (cataloagele) favorizează com-

paraţia, insistîndu-se asupra specificului repertoriului românesc, ca şi asupra similitudinilor cu producţiile folclorice ale altor popoare.

Toate aceste merite incontestabile ale studiului de faţă nu ne opresc să notăm caracterul oarecum expozitiv al prezentării, faptul că se aduce în discuţie foarte *mult material*, dar se lasă prea puţin loc *interpretării* propriu-zise. În plus, cum tratarea exhaustivă a folclorului românesc este practic imposibilă, din dorinţa de a cuprinde cît mai multe fapte, se întîmplă ca uneori aspecte de amănunt, nerelevante, să fie scoase în prim plan, în timp ce altele, mai semnificative, rămîn deoparte, fiind estompate, sufocate de material, iar încercarea de sinteză e aproape insesizabilă.

Se pare că autorul însuşi a întrevăzut aceste minusuri ale opului de faţă, pentru că promite să revină la sfîrşitul vol. II cu o „nouă privire sintetică asupra folclorului românesc, potrivit stratificării lui istorice, apoi regionale, aşa cum l-au atestat culegerile de folclor încă din veacul trecut".

Fără îndoială, o lucrare de sinteză în acest domeniu nu este nici pe departe simplă sau la îndemîna oricui. Efortului cunoaşterii precise şi exhaustive a materialului trebuie să i se adauge un efort la fel de mare pentru scrutarea acestuia în adîncime, pentru desprinderea semnificaţiilor, pentru sintetizarea lor. Pe baza cărţilor publicate pînă acum, Ovidiu Bîrlea pare a fi cel mai în măsură să realizeze o astfel de lucrare, pe care toţi iubitorii statornici ai folclorului românesc o aşteaptă cu încredere.

NICOLAE CONSTANTINESCU

GEORGETA RĂDUICĂ şi NICOLIN RĂDUICĂ

Calendare şi almanahuri româneşti 1731—1918
Dicţionar bibliografic
Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, 800 p.

Titlul şi subtitlul sînt nesugestive, dar ele acoperă o erudiţie minuţioasă, o pasiune pentru subiect şi o conştiinciozitate neîntîlnite pînă acum în istoria bibliografiei române. Cînd spun asta, mă gîndesc şi la greutăţile deosebite ale elaborării lucrării (2192 de volume, desfăşurate tipografic pe 187 de ani).

Calendarele, almanahurile fac parte, bibliologic vorbind, din *imensa producţie a periodicelor*, deşi periodicitatea lor este limitată la cîte un an. Importanţa lor stă în conţinutul foarte variat, care, în ultimă instanţă, urmăreşte să însenineze cititorul, la început de an nou, cu ceva plăcut, dar în acelaşi timp şi folositor. Greutatea studierii lor este imensă, pentru că nici o bibliotecă din lume n-a reuşit să le organizeze biblioteconomic într-o secţie *deplin definită:* ele nu au autor individual ; sînt colecţii cu apariţie de un an, de 3—4 ani sau peste suta de ani, cum e, de exemplu, *Cărindariu românesc*, Sibiu, 1792—1911, în 120 de volume ; în afară de titlurile obişnuite (almanah, calendar), mai au şi alte diferite titluri *(anuar, diorile, de toate şi din toate* ş.a.), care impun o catalogare dificilă ; unele biblioteci le-au catalogat la fondul de cărţi, nu la periodice ; de multe ori titlurile sînt aceleaşi (omonime) şi în aceste cazuri separarea lor cere perspicacitate şi cunoştinţe speciale. Iată *numai cîteva* dintre particularităţile calendarelor care fac din bibliografia lor o muncă de încordată atenţie şi mare *responsabilitate ştiinţifică*. Profesionist, cîndva şi eu bibliotecar, cred că bibliografia calendarelor la dimensiunile acestea nici nu o putea realiza altcineva decît un bibliotecar : Georgeta Răduică, numai după ce ani de zile a pus mai întîi la punct, în Biblioteca Academiei R. S. România, secţia de periodice şi, în mod deosebit, fondul de calendare.

Autoarea-bibliograf a început metodic, ca „practician pe teren", adică între raftu-rile bibliotecii ; apoi, ajutată şi de alţi doi colaboratori, a publicat tomul II din *Publicaţiile periodice româneşti* (Editura Academiei, 1969, 869 p.), adică a trecut la bibliografia signaletică şi descriptivă, iar cu *Almanahurile şi calendarele* îşi încoronează ac-

tivitatea cu *bibliografia analitică*, monumentală ca număr de unități și ca desfășurare în timp.

Almanahul și *Calendarul* (literar) — după cum arată ambele etimologii ale cuvintelor, cea arabă, cea latină (explicate de Mircea Zaciu în *Cuvînt înainte)* — sînt specii literare care urmăresc divertismentul, gluma și anecdota, senzaționalul și ineditul, oferind cititorului clipe plăcute cu lecturi ușoare, la început de an.

Economia lucrării — să-i zicem *dicționar bibliografic*, deși este mai mult decît un dicționar — este complexă și, într-o măsură, complicată, pentru că și almanahurile-calendare au un caracter similar, greu de prins într-o sinteză istorico-literară. Beneficiarii lecturii calendarelor și almanahurilor sînt cei mai numeroși cititori, ei nu cunosc vîrstă, pot fi copii, adolescenți, maturi și vîrstnici; nu cunosc alte deosebiri, deși exsită calendare întocmite special pentru fete, femei și bărbați. Conținutul divers și inedit nu cere o specializare, iar materialul ilustrativ vorbește tuturor prin limbajul universal al artei imaginii.

Autorii au conceput o bibliografie analitică și de aceea au citit sute de mii de pagini, adică aproximativ 50 000 de articole și creații literare. În fața unui material imens, bibliograful trebuie să reflecteze serios la o clasificare rațională a lui. Autorii au stabilit șase grupe: *1. partea calendaristică* și informațiile de ordin administrativ, acestea din urmă mai obișnuite în calendarele Transilvaniei; *2.* articole în *proză*, nu numai beletristică, ci și științifică, tehnică, istorică sau privitoare la medicină, probleme militare, artă etc.; *3 poezia* cuprinde operele versificate; *4. partituri* muzicale; *5. iconografie*, secțiune foarte atractivă și, în calendarele mai vechi, foarte interesantă pentru istoria artelor plastice; *6. diverse*, sector plin de surprize pentru că aici cititorul (cercetătorul) găsește liste bibliografice ale librăriilor, date statistice, hărți, tabele sinoptice în domenii intelectuale diferite. Pentru a veni în ajutorul cercetării științifice, autorii au fixat un simbol tipografic pentru fiecare dintre cele șase categorii de informații (vezi lămuririle la p. 13, în *Argumentum*), încît cercetătorul rămîne direct și imediat la sectorul care îl interesează, orientat de semnul tipografic respectiv.

Cercetarea științifică română *pentru toate domeniile în perspectivă istorică* (1731—1918) *nu se mai poate face de acum înainte complet decît cu acest dicționar alături*, cu fișe și creion în mînă, pentru a consemna informațiile necesare. Zeci de teze de licență și doctorat pot fi inspirate de acest dicționar bibliografic. Sute de informații pot găsi *istoricii literari:* specii literare neglijate pînă acum (anecdota, gluma ș.a.); *istoricii culturii:* instituții, inițiative, rezultate; *bibliotecarii:* semnalări de biblioteci, metode de lucru; *bibliografii:* liste de cărți întocmite de librari și cabinete de lectură; *specialiștii în științe:* articole de matematică, tehnică, fizică, chimie, științe naturale; *bibliologii:* date privind istoria cărții și a tiparului; *istoricii:* documente, evocări, pagini din cronici, situația monumentelor și arta lor arhitectonică, cu fotografii și scheme; *arheologii:* descoperiri de vestigii în diferite zone; *specialiștii în arte:* melodii, reproduceri de opere plastice diverse, biografii de artiști; *geografii:* semnalări de atlase, descrieri de zone, date despre avuțiile pămîntului, planuri topografice; *medicii:* metode diverse de tratament, situația și evoluția rețelei sanitare, biografii de medici; *militarii:* informații despre istoria războaielor, comandanți de oști, instituții.

Un domeniu însemnat — firește, dispersat alfabetic și cronologic — îl constituie semnalarea almanahurilor și calendarelor naționalităților conlocuitoare, scrise în limbile germană, maghiară, latină, franceză (vezi *Argumentum*, p. 13 [1]).

[1] În privința celor germane atrag atenția asupra unei bibliografii capitale apărute după ce autorii Răduică predaseră tiparului lucrarea lor: Mircea Avram, *Calendarele sibiene în limba germană (secolele XVII—XX)*, Sibiu, 1979, 323 p. Această importantă

Ar trebui să dau exemple convingătoare. De altfel, Mircea Zaciu în *Cuvînt înainte* (p. 5—11) şi autorii în *Argumentum* (p. 13—25, dar în special la p. 20) stăruiesc, cu nominalizări de calendare şi almanahuri, asupra aportului substanţial ce ele l-au adus în dezvoltarea literaturii şi culturii româneşti. Nu le repet. Mă mulţumesc să dau numai trei exemple, mai explicite decît în *Dicţionar:* în *Almanacul Curţii, Statului şi Prinţipatului Valahii*, Bucureşti, pe anul 1837, se află „Planul politiei Bucureşti", cu uliţe, drumuri, cişmele, lacuri, grădini etc., pe care cititorii îl vor găsi reprodus în forzaţul final (vezi şi p. 55). În *Annuaire de la Principauté de Valachie*, 1842, se află „Plan de Boukarest", ridicat de C. Rîmniceanu, reprodus în forzaţul iniţial al *Dicţionarului* (vezi p. 160 şi p. 170—171). Ambele planuri erau necunoscute. În *Calendar cu prevestirile adevăratului astrolog antic Cazamian*, Bucureşti, 1856, întocmit de I. G. Gorjan, sînt publicate „memorabile notiţe despre pămînturile române şi indigenii acestora", scrise în 1833, la Vălenii de Munte, de consulul englez E. L. Blutte, traduse în româneşte şi necunoscute pînă acum cercetătorilor. Rolul scriitorilor Gh. Asachi, M. Kogălniceanu, I. Heliade-Rădulescu, Gh. Bariţ, I. G. Gorjan, N. D. Popescu şi al altora mulţi *se evidenţiază, acum, pentru prima dată, pregnant în evoluţia literaturii calendaristice române.*

Cum trebuie citit Dicţionarul? Lucrările bibliografice, în general, se consultă, nu se citesc. *Dicţionarul bibliografic* despre almanahuri şi calendare, fiind analitic, face o excepţie; mai mult trebuie citit decît consultat. Anatole France, a cărui operă livrescă are multe pagini referitoare la problemele bibliologiei, citea cu interes lucrările bibliografice, citea cu plăcere chiar dicţionarele lingvistice. Lectura lucrărilor bibliografice, pentru a fi eficientă, trebuie să îmbrace o formă tehnico-redacţională clară şi aceasta trebuie explicată de autor. Îmi permit să dau aici cîteva explicaţii, privind modul în care trebuie citit şi cercetat acest *Dicţionar* (aceste explicaţii completează pe cele date prea sumar de autori în p. 23—24).

Titlul almanahului *(calendarului)* este numerotat, în cazul de faţă 1-2192. Acest *număr de ordine* nu este pus în dreptul titlului, ci în *dreptul descrierii bibliografice*, după aşa-zisul „chapeau". Cînd calendarul are un singur volum (adică a apărut un singur an), regăsirea este uşor realizabilă. Cînd a apărut în mulţi ani (deci în multe volume, de ex. în 120 de volume), titlul poate fi aflat în urmă cu zeci de pagini. Cititorii, pentru a găsi uşor informaţiile la numerele de ordine indicate în indici, trebuie să citească la colţul de sus al paginii, unde se identifică numerele de ordine de pe pagina respectivă: CLD sau ALM (= calendar sau almanah) 1565—1568, înseamnă că pe pagina 561 sînt descrise numai calendarele cu nr. 1565, 1566, 1567, 1568.

Uneori numărul de ordine are înainte un asterisc (*); acesta arată că autorii nu au văzut volumul respectiv, dar existenţa lui este dovedită de referinţele indicate, demne de încredere. Adesea întîlnim, în indici, litera *A* scrisă între paranteze (A), ceea ce înseamnă că numele persoanei respective se găseşte în aşa-zisul „chapeau".

Dicţionarul bibliografic întocmit de Georgeta Răduică şi Nicolin Răduică descoperă ştiinţei şi culturii româneşti răspîndite prin mijlocirea calendarelor şi almanahurilor o vechime de 250 de ani. Calea este lungă şi ne-

---

lucrare prezintă 517 titluri de calendare germane, cu reproducerea titlurilor germane ale articolelor, *traduse apoi în româneşte*. Regret că abia acum şi prea sumar mă opresc asupra unei lucrări de referinţă atît de folositoare pentru studiul relaţiilor culturale germano-române dintre anii 1612—1930, oglindite în literatura calendaristică săsească a Transilvaniei. De altfel, Biblioteca „Astra" din Sibiu stă în fruntea tuturor bibliotecilor din ţară (excepţie: Biblioteca Academiei R.S.R.) prin valorificarea şi publicarea ştiinţifică a fondurilor ei speciale. Mă refer şi la bibliografia Elenei Dunăreanu, *Calendarele româneşti sibiene 1793—1970*. Sibiu, 1970, aceasta consultată şi citată (p. 793) de autorii *Dicţionarului bibliografic*.

întreruptă, genul editorial pentru români în vremea aceea (sec. al XVIII-lea — al XIX-lea) este nou, modern ; realizările sînt la nivelul calendarelor altor țări care și-au dezvoltat cultura în condiții mai fericite, nu vitrege, ca în țările românești. Problemele dezbătute în paginile lor sînt majore, susțin întîi interesele naționale, dar nu neglijează universalul (prin conținut, prin traduceri). Ele sînt ca un mozaic atractiv, plăcut ochilor și minții. Pentru studiile de sociologie a lecturii, atît de actuale azi, materialele cuprinse în această lucrare oferă un cîmp de investigație frust, dar bogat și interesant, care așteaptă prelucrarea creatoare a cercetătorilor.

DAN SIMONESCU

NOTE

C. DRĂGULESCU, N. I. BARBU

Antologie de texte latine

București, Editura didactică și pedagogică, 1981, 172 p.

Pentru a suplini manualele școlare de latină și pentru a completa cunoștințele de cultură romană, regretatul profesor C. Drăgulescu și profesorul N. I. Barbu au avut fericita inițiativă de a pune la îndemîna elevilor o antologie de texte latine.

Necesitatea acestei antologii este argumentată pe scurt de autori în *Cuvînt înainte*, unde ei subliniază rolul latinei pentru „dezvoltarea capacităților intelectuale și de investigare multidisciplinare" și, fapt deloc neglijabil, pentru mai buna cunoaștere și utilizare a limbii române. La aceste argumente, adevărate toposuri la toți cei care au postulat studiul clasicismului, se mai poate adăuga faptul că latina, fiind o limbă sintetică prin excelență, contribuie la dezvoltarea spiritului de sinteză, atît de necesar într-un domeniu modern cum este limbajul calculatoarelor.

Antologia se împarte în trei secțiuni : (1) *Perioada dezvoltării republicii sclavagiste romane* — autorii antologați : Plautus, Terentius, Lucilius ; (2) *Literatura latină în perioada luptelor civile și a destrămării republicii* — Cicero, Caesar, Sallustius, Varro, Lucretius, Catullus ; 3) *Literatura latină în perioada principatului* — Vergilius, Horatius, Titus Livius, Tibullus, Propertius, Ovidius. Fiecare secțiune cuprinde la început o caracterizare scurtă a epocii, avînd un accent special asupra evoluției culturii. Demn de subliniat ni se pare faptul că printre autorii selectați se numără și unii mai puțin cunoscuți de publicul larg, cum este Varro.

Inițiativa ni se pare importantă. Textele sînt bine alese și caracterizarea diferitelor epoci și a scriitorilor bine întocmită. Un lucru însă ne surprinde : ultima secțiune, *Literatura latină în perioada principatului*, se încheie cu Ovidius. Ovidius însă este doar ultimul poet important din secolul lui Augustus. Principatul durează cel puțin încă două secole și în acest răstimp au existat mari scriitori, ca Plinus cel Tînăr, Tacitus, poetul Lucanus etc. Extinderea în timp a *Antologiei* ni se pare necesară și s-ar cuveni să cuprindă și scriitori tîrzii, ca Ausonius, Rutilius, Namatianus ș.a. În ce privește comentariile, credem că trebuie introduse date privind influența pe care de-a lungul secolelor scriitorii respectivi au exercitat-o asupra literaturii europene.

Nu putem încheia fără regretabila constatare că unele bucăți din antologie făceau parte pînă acum cîțiva ani din manualele școlare — de exemplu Horatius, *Satira* 1, 9 —, dar au dispărut din acestea ca urmare a reducerii numărului de ore de latină.

GH. CEAUȘESCU

HENRI ZALIS

Romantismul în literatura română. Cercetare bibliografică

București, Biblioteca centrală universitară, 1981, 348 p.

Biblioteca centrală universitară București îndeplinește rolul unui centru de documen-

tare de rang național ; specialiștii ei acoperă, cu documente secundare periodice, seriale și independente, spațiul unei memorii umanistice care, fără a rivaliza cu unul computerizat (dar tinzînd către a accede la unul !), probează că informarea bibliografică a devenit, dintr-o auxiliară cu sediul la subsol, o *disciplină*. Ea are temeiul să dovedească, prin cele mai bune realizări ale sale, că adevărata *integrare* eficientă include și bibliograficul și este un complex cvasinominal cu caracter *economic :* documentare-cercetare-învățămînt-producție ; orice rezultat, orice „produs" dezvoltă documentarea, care devine, astfel, productivă.

Repetatele apeluri ale cercetării literare nominale pentru alcătuirea unei baze documentare solide și compacte, ca și unele exemple prin contrariu, dovedesc cu prisosință că modul comunicării documentare a cercetării de tip bibliografic — *adnotarea*, care presupune, ca și critica literară, a cărei specie mai puțin cunoscută este, un chip al creativității — poate constitui (economic vorbind : *trebuie să constituie)* prima instanță a demersului de adîncime, capabilă nu numai a suplini un efort, dar și a complini o optică. Fiindcă, în adevăr, aceasta pare a fi azi o bună cercetare bibliografică : o primă *instanță* a cercetării literare și nu numai un preludiu ancilar ei ; o modalitate creatoare de formare prin informare și nu un act mecanic de defoliere a fișierului ; un vehicul de concepte operaționale și nu un depozit de titluri și autori ; un tezaur orientat de accepții și nu o listă alfabetică de referințe. Pe scurt — o *carte*.

Lucrarea recentă, coordonată de Henri Zalis — cuprinzînd referate alcătuite în majoritate de autor împreună cu alți 19 colaboratori, cadre didactice, cercetători și bibliografi — este o astfel de carte, peste orice rezervă de ordinul criticii.

Ea e o actualizare, în lumina unei veritabile schimbări de optică, a unei cercetări din 1965 și cuprinde cinci secțiuni : *Romantismul european, Romantismul românesc, Perspectivă comparatistă, Romantismul în relație cu alte curente și motive literare, Stilistică romantică*, o bibliografie suplimentară de semnalare, un *indice de nume* și o *addenda ;* față de aceea, schimbările nu sînt numai de amănunt ; accentul estetic e pus mai net, tranșarea în privința dipolului clasicism-romantism se face pe baza alinierii la critica tipologică a judecării curentului ca „stare de spirit", atenția pentru unicitate se îmbină cu relevarea laturii umanitariste, iar reliefarea directoarei vizionarității romantice se face cu sublinierea meritelor teoretice ale autoscopiilor prin poetică. Cronologicul veghează, ca factor de obiectivizare, toate aceste opțiuni, iar creșterea lui în „punctul Eminescu" deține o exemplară pondere valorică.

„Schema" declarată ca orientativă pentru cartea de față e cea avansată de Paul Cornea în monografia curentului ; dar întocmirea în capitole o traversează cu o grilă specific documentară, înăuntrul căreia cea istoric-literară operează ca un laitmotiv de criterii. Există în lucrare și o „concepere" afectivă : adunarea, într-o addendă care funcționează restitutiv, a contribuțiilor lui Dinu Pillat — multe dintre ele exercitate pe texte importante, ultimul fiind chiar eseul lui Henri Zalis cel „civil" (criticul literar) despre curentul romantic, referat în mod semnificativ alcătuit numai din citate. Sînt mărturii și de intelect și de conștiință.

Deși, dimpreună cu selecția, tratarea poate stîrni rezerve subiective fie în privința opțiunii, fie a manierei (oarecum neunitară — risc însă asumat implicit de orice lucrare „colectivă" de asemenea natură), ea esențializează substanța documentelor și vădește alegerea inspirată a colaboratorilor, aproape de același calibru. (Iată de ce cred că nu era cazul să se renunțe la principiul specific al nonvalorizării, chiar dacă referenții erau cadre universitare sau din cercetare). Aceasta pentru a da un contur general contribuției de care vorbesc. O analiză de amănunt de natura „criticii frumuseților" ar fi oțioasă aici. De aceea, pornind de la cîteva principii pe care le socotesc esențiale într-o astfel de cercetare și, pe de altă parte, avînd

în vedere gradul optim de realizare a tipului ei (sinteza documentară), îmi îngădui cîteva observații: remarcabil editată și inspirat orientată spre cercetătorul străin prin traducerea titlurilor, lucrarea se află fără îndoială în consecuția țelului ei, fiind de evidentă utilitate. Pentru ca genul ei să devină însă nu numai necesar, ci și indispensabil celei de-a doua instanțe a cercetării literare, cea de avans paradigmatic în temă, tocmai acest țel îmi pare de redimensionat.

E vorba de punerea în comun a formulei cu scopul și a acestuia deopotrivă cu necesitatea de perspectivă, în lumina unei concepții în acest domeniu, și cu posibilitatea documentară — din ce în ce mai mare în condițiile *integrării*; prin urmare, e vorba de o politică documentară[1]. „Romantismul *în* literatura română se numește această carte universitară prin apartenență și prin referințele ei „grele" în spirit; ne sînt propuse, deci, nu numai o *selecție*, ci și un *criteriu*: al incidențelor. De aceea, capitolul despre romantismul european, autonom din unghiul criteriului (și supus mai mult decît oricare unei selecții nu subiectiv discutabile, ci obiectiv amendate de lipsa din țară a unor cărți), nu răspunde titlului, mai ales că nu sînt puse în evidență incidențe „mascate". Țelul e, aici, inutil depășit cu... 100 de pagini prețioase. În același sens, capitolul final dedicat „stilisticii romantice", dar referitor doar la scriitori români (și anume atît la stilul cît și la poetica lor) era de infuzat în corpul lucrării, spre a nu părea stingher. Capitolele III și IV se află în firească osmoză, vizibilă de altfel și în adnotări, ceea ce ar fi cerut unirea lor sub semnul comparatismului „intern" și „confruntativ". În fine, ar fi fost, poate, necesar un capitol despre *teme* (cercetarea literară se organizează adesea astfel, ca și învățămîntul universitar de altfel), ca și o descriere generală sau o adnotare cu descriptori a „bibliografiei suplimentare", care, așa, rămîne periferică; un index de materii și un sistem de trimiteri încrucișate ar fi plasat meritoria lucrare în ideal, ridicînd, în același timp, scopul ei la rangul unei finalități.

Ar fi fost astfel întrupat principiul regăsirii nu numai rapide, dar și creatoare. Pe de altă parte se simte nevoia de a fi fost operată o revizuire a textelor pentru o unificare nu atît stilistică (aurita „uniformizare"...), cît de manieră, de tehnică a adnotării; dacă modul de lectură poate fi variat, cel adnotativ trebuie să aleagă o poziție echivalentă în fața textului pentru ca unele adnotări să nu aibă aerul recenziei de jurnal. Cred că maniera cea mai potrivită ar fi fost chiar aceea a lui Henri Zalis, care pare a dialoga mereu atît cu destinatarul informației cît și cu ideea, deși pe alocuri propriile sale adnotări sînt neunitare stilistic; reducerea relatării la menționare și preelaborarea critică a unităților de temă vădesc prețuirea criticului „de meserie".

Ceea ce îmi pare însă a conta în primul rînd în această lucrare e capacitatea ei de detaliu de a comunica substanță textelor din sumar prin adnotare și de a structura incitant ideile înăuntrul celor mai multe dintre referate. Aceasta ca să nu mai repet calitatea de act cultural a contribuției.

Și încă un cuvînt — *last but not least*: deși lucrările de acest fel constituie teme de plan și sînt realizate în cadrele celui mai executiv dintre cele trei „opturi", cred că numele realizatorului lor, care e, de fapt, un *autor*, își are locul nu într-o notă prizărită, ci pe foaia de titlu, imediat sub acela al instituției. Dacă Serviciul de catalogare al aceleiași instituții găsește cu cale că e firesc să alcătuiască, după norme internaționale, fișe de catalog cu *autorul* „în vedetă", e greu de înțeles de ce Serviciul de bibliografie — ori instituția însăși — ține să-și minimalizeze creatorii.

TIBERIU MIHAIL

[1] Ar fi de reconsiderat, mai întîi de toate pragmatic, tematica cercetării bibliografice în genere, în așa fel încît fiecare nouă realizare concretă să stea în avangarda cercetării literare, ferindu-se a reface drumuri deja parcurse de cercetarea de a doua instanță, nevoită a se fi nutrit empiric, dar... existînd.

Şcoala timişană (Buletin informativ)
nr. 9—10, 1980

Numerele 9—10 ale *Buletinului informativ* al publicaţiei *Şcoala timişană* (editată de Inspectoratul şcolar al judeţului Timiş, de Casa corpului didactic şi de Sindicatul învăţămînt), reunite într-un singur volum, sînt consacrate exclusiv *literaturii în şcoală,* după cum se precizează pe foaia de titlu.

Materialul publicat se organizează, în cadrul volumului[1], în cinci secţiuni dictate de logica, obiectivele şi metodologia predării literaturii în şcoală. Astfel, prima secţiune *(Locul şi rolul literaturii în şcoală)* cuprinde materiale cu un conţinut politico-ideologic menit să susţină şi să justifice existenţa în programele şcolare a literaturii : *Educarea tineretului în spiritul patriotismului socialist* (Vasile Bolog) ; *Lecţiile de limbă şi literatură română — izvor de educaţie patriotică, revoluţionară a elevilor* (Constanţa Bărboi) ; *Cum se realizează educaţia patriotică, revoluţionară prin orele de literatură* (Elvira Bîtea) ; *Educaţia materialist-ştiinţifică — realizarea ei prin predarea-învăţarea literaturii române* (Liliana Neagu, Lidia Ţugulan) ; *Locul literaturii române în educarea multilaterală a elevilor* (Oltea Muţiu).

Contribuţiile din a doua secţiune *(Orientări)* se ocupă de aspectele şi modalităţile variate prin care literatura poate fi receptată de către elevi, fie că e vorba de comentariul propriu-zis al textului literar, fie că se au în vedere căi auxiliare de integrare a literaturii cu viaţa şi practica socială.

Un interes deosebit stîrneşte publicarea unor convorbiri cu scriitorii, consemnate de-a lungul anilor. Evident că mărturiile unor dramaturgi sau slujitori ai scenei ca Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Sică Alexandrescu, Gh. Leahu, Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Mihail Davidoglu, ale unor poeţi (Mihai Beniuc, A. E. Baconsky, Maria Banuş) ori prozatori (Augustin Buzura, Ion Marin Almăjan) sau, în fine, ale unor rude foarte apropiate ale marilor poeţi (Agatha Grigorescu Bacovia, Mitzura Arghezi) vor dobîndi în timp o importanţă documentară. Acesta ni se pare, de altfel, a fi meritul cel mare al celor care au prilejuit şi ulterior au publicat aceste destăinuiri, aprecieri, judecăţi de valoare.

Preocuparea pentru comentarea textului poetic se concretizează în cea de-a IV-a secţiune a volumului, care cuprinde un număr de 15 analize de texte poetice din programele şcolare pentru clasele a VIII-a — a XII-a (intenţia este de a veni în sprijinul elevilor care încep sau încheie un ciclu şcolar) ; aceste analize, care încearcă să realizeze interpretarea textului poetic dintr-o perspectivă modernă, sînt redactate de Dorina Dincă şi Pavel Petroman.

În fine, vrînd parcă să se adreseze cînd elevilor, cînd dascălilor, ultima parte a volumului are o varietate mai mare, cuprinzînd comentarii, analize, proiecte de metodologie didactică. Alături de analize şi comentarii pe marginea unor texte devenite clasice pentru programele şcolare *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga : *Păsările* de Alexandru Ivasiuc ; *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale ; *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu ; *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiş ; *Testament* de Tudor Arghezi ; *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila), însoţite însă de valoroase sugestii metodice, sînt prezentate alte modalităţi pedagogice de abordare şi familiarizare a tinerilor cu textul literar : procesul literar, excursia literară, şezătoarea literară etc.

Utilitatea unor asemenea publicaţii conţinînd materiale de acest gen nu trebuie de-

[1] Volumul apare sub îngrijirea unui colectiv de profesori alcătuit din Vasile Bolog, Pavel Petroman, Duşan Sablici, Dorina Dincă (inspectori şcolari), Ioan Costan (directorul Casei corpului didactic), Maria Petraşcu (preşedintele Sindicatului învăţămînt), Dorina Mărgineanţu (responsabilă a cercului pedagogic al profesorilor din licee), Rodica Tomulescu (responsabilă a cercului pedagogic al profesorilor din şcolile generale), Mirela Marinescu (inspector la Casa corpului didactic).

monstrată. Ele sînt instrumente de lucru indispensabile profesorului și, cu cît sînt mai multe, cu atît este mai bine pentru ca numeroasele puncte de vedere să se confrunte.

A. GH. OLTEANU

D. POP

Îndrumări metodice privind predarea limbii latine la clasa a VIII-a

București, Editura didactică și pedagogică, 1981, 70 p.

Inițiativa Editurii didactice și pedagogice de a publica o lucrare cuprinzînd îndrumări metodice referitoare la predarea limbii latine la clasa a VIII-a este meritorie. Introducerea limbii latine, ca materie autonomă, la clasa a VIII-a a școlii de cultură generală impune profesorilor o pregătire pedagogică deosebită și familiarizarea cu o metodă modernă de lucru, cum este cea pe care încearcă să o promoveze noul manual. După cum se știe, limba latină este predată, în cele mai fericite cazuri, de către absolvenți ai facultății de filologie clasică, dar ținerea acestor ore se încredințează și altor cadre didactice cu formații diferite (absolvenți ai facultății de filologie, istorie sau filozofie) pentru a-și completa catedrele.

În capitolul introductiv, D. Pop (pseudonimul unui cunoscut profesor și traducător de latină, David Popescu) prezintă puncte de vedere legate de importanța studierii limbii latine și a lecțiilor de latină, „în care elevii nu capătă numai informații gramaticale, ci dovezi despre latinitatea limbii și continuitatea istorică a poporului român în spațiul geografic pe care-l locuiește, avînd menirea de a contribui la studiul adîncit al limbii române și la îmbogățirea cunoștințelor de cultură generală și mai ales la formarea convingerilor științifice ale elevilor despre trecutul țării și despre îndatoririle lor patriotice și cetățenești" (p. 3).

Așadar, scopul predării limbii latine în ultima clasă gimnazială nu este acela de a-i învăța pe elevi întreaga morfologie și toată sintaxa limbii latine, ci se urmărește mai degrabă asimilarea unor cunoștințe fundamentale pentru „o ilustrare a noțiunilor referitoare la originea, formarea și evoluția limbii române, cunoașterea unor valori culturale și morale ale antichității romane, care stau la baza întregii civilizații moderne, contribuind la educația moral-cetățenească a elevilor" (p. 8).

Pentru a realiza scopul propus, i se cere profesorului de latină o pregătire metodică temeinică, astfel încît acesta să poată asigura lecțiilor destul de reduse o maximă eficiență și „să pună în valoare virtuțile formative care se recunosc și se pretind acestei limbi" (p. 7).

În continuare se arată că metodele și procedeele care decurg din stabilirea scopului mai sus amintit sînt în general asemănătoare celor folosite în cadrul lecțiilor de limba română și al celorlalte limbi străine. Vom găsi astfel lecții de transmitere de noi cunoștințe, de fixare și consolidare, de recapitulare, de descoperire etc., unde se vor întîlni etapele tradiționale: verificarea, pregătirea aperceptivă, predarea propriu-zisă, fixarea și explicarea temei. Conținutul lucrării îl formează descrierea amănunțită a planului fiecărei lecții în parte. În general, se respectă aceleași etape în toate lecțiile, utile pentru profesori fiind mai ales explicațiile suplimentare de ordin gramtical și istoric, inexistente în manual, de unde și posibilitatea transmiterii lor în practica zilnică. Asemenea referiri se pot găsi în legătură cu transformările fonetice suferite de unele sunete în limba

noastră (grupul *-ct-* devenit *-pt-*; *l* intervocalic devenit *r*) sau comentarii de ordin istoric (vezi lecția XXII), juridic, detalii de mitologie (p. 25, 28), antichități romane (p. 37), explicarea unor etimologii (cum ar fi *volumen*) și ample explicații privind ilustrațiile. La fel de utile sînt și sugestiile legate de asemănările și deosebirile dintre limba română și limba latină. La p. 33, de pildă, se explică de ce infinitivul latin a fost înlocuit în limba noastră cu subjonctivul cînd două verbe se succedă. Cu alt prilej, se arată ce corespondente ale unor dictoane latine s-ar putea găsi în română. Binevenită ni se pare și traducerea făcută tuturor textelor și indicațiile date în legătură cu folosirea tablei în timpul lecțiilor curente și în cadrul recapitulării. O largă gamă de procedee este sugerată și în verificare, unde se recomandă corectarea temelor date acasă, controlul traducerii prin sondaj sau integral, recunoașterea unor forme morfologice și traducerea lor, schimbarea formelor unui cuvînt prin trecerea lui la diferite cazuri, persoane, timpuri etc. În expunerea planurilor se insistă asupra necesității învățării conștiente și a dezvoltării gîndirii logice a elevilor, iar în sugerarea temelor date se dovedește o grijă deosebită pentru evitarea supraîncărcării. Variația temelor propuse este binevenită, manualul de clasa a VIII-a păcătuind prin lipsa unor exerciții de diferite tipuri. Utile ni se par cele care se referă la alcătuirea unor paradigme întregi, reținerea unor maxime, asemănarea deosebirilor și asemănărilor dintre limbi etc.

Un ultim capitol este destinat traducerii textelor suplimentare și descifrării jocurilor. Adăugăm metodelor propuse și necesitatea folosirii materialelor didactice, planșe, mijloace audiovizuale etc., acolo unde lecția o cere și posibilitățile existente în fiecare școală o permit (ne referim mai ales la lecția *Descriptio urbis Romae*, urmărită cu mai mult interes atunci cînd lectura profesorului va fi însoțită de explicații pe hartă și imagini din vechea Romă).

Aceste utile îndrumări metodice privind predarea limbii latine răspund unui deziderat încă de mult formulat de profesorii de latină, care doresc să consulte asemenea metode și pentru alte clase de liceu.

MARGARETA NASTA

MIHAI EMINESCU

Poezii / Carmina. Ediție bilingvă româno-latină. Traducere de TRAIAN LĂZĂRESCU/. Editio bilingua dacoromana-latina. Latine reddita o TRAIANE LĂZĂRESCU

București, Editura Minerva, 1980, 335 p.

Prezența în librării a celei de-a doua ediții bilingve româno-latine a poeziilor lui Eminescu în tălmăcirea regretatului profesor de limba latină Traian Lăzărescu constituie un eveniment editorial deosebit. Deținător al premiului Petrarca (Vaucluse, Franța, 1974) și al premiului Jocurilor Latinității (Avignon, Franța, 1978), Traian Lăzărescu s-a impus specialiștilor și iubitorilor limbii lui Ovidiu și a lui Vergiliu din lumea întreagă. Împreună cu alți traducători [1], el a semnat în 1974 prima ediție bilingvă româno-latină, alcătuită din cîteva zeci de poezii din lirica eminesciană. Bucurîndu-se de o bună primire atît în țară, cît și în străinătate, această primă ediție s-a epuizat imediat după apariție. Volumul pe care îl prezentăm,

[1] N. Sulică, V. Sulică, Șt. Cîmpeanu, C. Antoniu, Șt. Bezdechi și E. A. Dobriceanu.

recent ieșit de sub tipar și intitulat, ca și primul, *Mihai Eminescu, Poezii/Carmina*, răspunde în primul rînd interesului și preocupărilor specialiștilor. În *Prefața* semnată de Aurel Martin și tradusă în latinește de N. I. Niculiță — decedat între timp și el — citim o scurtă biografie a poetului, concepția lui despre viață, despre societate, despre lupta pentru eliberarea individului și colectivității de orice servituți, despre dragoste și despre dorința fierbinte a poetului de a descoperi „cuvîntul ce exprimă adevărul". Lapidar, sînt trecute în revistă izvoarele, motivele, căutările și rezolvările date de Eminescu marilor întrebări care îi frămîntau mintea, îi răscoleau sufletul și-i aprindeau imaginația.

Față de ediția I, care cuprindea 40 de poezii din opera antumă și postumă a marelui nostru poet, recenta ediție s-a îmbogățit cu încă 12 titluri, totalizînd 52 de poezii, dintre care menționăm: *Epigonii, Mortua est, Floare albastră, Crăiasa din povești, Rugăciunea unui dac* și, mai cu seamă, cele cinci *Scrisori*.

Lipsesc însă lămuriri cu privire la criteriile după care au fost selectate poeziile, la modul în care a înțeles traducătorul să tălmăcească textul eminescian *(ad litteram* sau *aperto libro)*, la dificultățile inerente provocate de transpunerea poeziilor dintr-o limbă vie, caldă, expresivă, sensibilă într-o limbă moartă, rece, claustrată de o sintaxă rigidă și riguroasă, limbă care a stat cîndva la baza limbii noastre, dar pe care timpul a scos-o din uz, la soluțiile găsite de traducător pentru redarea în versiune latină a specificului românesc, în general, și a eternelor frumuseți eminesciene, în special, etc.

Transpunerea în limba latină a unor poezii reprezentative din lirica lui Eminescu marchează un important moment cultural și e o dovadă de înaltă prețuire pentru poetul nostru și pentru limba latină, pe care el a cunoscut-o și a iubit-o. Cîteva titluri puse față în față, în română și în latină, vor demonstra cît de bine a reușit profesorul de latină, poetul și traducătorul Traian Lăzărescu să traspună versul eminescian în limba lui Horațiu și cît de mari au fost efortul, competența, migala și pasiunea depuse în acest scop: *Împărat și proletar / Imperator et proletarius. Freamăt de codru / Fremitus silvae. Pe lîngă plopii fără soț / Impares praeter populos. Luceafărul / Hesperus. Mai am un singur dor / Mi solum votum est* și *Supremum desiderium. Se bate miezul nopții / Nox media pulsatur. Somnoroase păsărele / Somnolentae avicellae. Sînt ani la mijloc / Jam anni lapsi sunt.*

Vom încheia scurta prezentare a volumului *M. Eminescu, Poezii / Carmina* cu ilustrarea în latinește a primelor versuri din poezia *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*: „Quid tibi percupio, dulcis Romania, vates, Patria cara mea, in gloria clarurit usque? Fortia percupio tibi brachia, fortia tela, Praeteritis magnis addant se magna futura!"

LUIZA SECHE

Comunicări și referate metodico-științifice — limba și literatura română

Suceava, 1980, 224 p.

După alte două buletine de informare, multiplicate, a ieșit de sub tipar lucrarea *Comunicări și referate metodico-științifice — limba și literatura română*, editată de Inspectoratul școlar, Casa personalului didactic și filiala Suceava a Societății de științe filologice.

Așa cum se precizează în partea introductivă, în contextul eforturilor de

perfecționare și modernizare a procesului instructiv-educativ în vederea obținerii unei calități îmbunătățite a învățămîntului, o asemenea lucrare nu poate fi decît necesară, deoarece ea tinde să valorifice experiența didactică a autorilor, să contribuie la popularizarea și generalizarea a ceea ce are aceasta mai valoros. Menționăm că cele mai multe dintre materialele incluse în volum sînt fragmente din lucrările de gradul I.

Volumul este structurat în trei secțiuni. Prima cuprinde mai multe articole referitoare la predarea limbii române și a limbii latine în gimnaziu. zate în prima secțiune a volumului, un Dintre intervențiile metodice organiinteres sporit suscită lucrarea semnată de prof. Liviu Prorocu. De altfel, autorul a elaborat o *Gramatică practică a limbii române pentru clasa a IV-a*, cu o culegere de exerciții ce se aplică experimental în unele școli din această parte a țării. Pînă în prezent, ecoul acestui manual-proiect a angajat o vie dezbatere în cadrul cercului învățătorilor și profesorilor de gimnaziu.

În același cîmp de preocupări se înscriu și considerațiile profesorului Gheorghe Giurcă cu privire la locul predării adjectivului în programele și manualele pentru clasele V—VIII. Atenția e reținută și de proiectul de programă pentru predarea adjectivului și de fișele de lucru cu clasa ce ar putea fi dezbătute și experimentate în școală. Mult discutata analiză lingvistică complexă e abordată cu argumente, exemple și sugestii utile de profesoara Ileana Popa. Partea întîi a volumului beneficiază de o binevenită intervenție din partea conf. univ. dr. Ilie Dan, care pune într-o veritabilă dezbatere vocabularul de origine latină al limbii române.

Cea de-a doua partea a cărții e rezervată literaturii române și beneficiază de un spațiu mai întins. Se poate aprecia că problematica acesteia deschide un adevărat schimb de opinii cu privire la: *Comentariul literar în școală* (prof. Dumitru N. Săvulescu, inspector general în M.E.I.), *Predarea noțiunilor de teorie literară în școala generală* (lector univ. dr. Monica Lazăr, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca), *Invenția — etapă a elaborării unei compuneri* (conf. univ. dr. Constantin Parfene, Universitatea „Al. I. Cuza", Iași), *Componentele analizei lingvistice și stilistice a textului literar* — cu privire specială la elementul lexico-gramatical (prof. Modesta Viorescu, inspector școlar), *Studierea limbajului poetic în cadrul comentariului literar în școală* (prof. Gabriela Orezeanu), *Comentarii literare și gramatico-stilistice* (prof. Constantin Blănaru, inspector școlar).

Profesori cu deosebită experiență prezintă sugestii și descriu activități specifice interesînd cercurile de limba și literatura română, cercul tinerilor folcloriști, excursiile literare, precum și bibliotecile școlare.

Alte articole, semnate de profesori din învățămîntul gimnazial și liceal sucevean, propun diverse procedee metodice de predare a unor opere literare, cu aplicații pe text, în spiritul tehnologiei didactice moderne. Varietatea soluțiilor didactice este o expresie a multiplelor posibilități ce stau la îndemîna profesorilor pentru sporirea eficienței învățării limbii și literaturii române, cu condiția ca acestea să fie aplicate în mod creator.

Secțiunea a treia cuprinde în mare parte rezultatele unor mai îndelungi cercetări. Primul articol se referă la *definirea, clasificarea și exprimarea subiectului*, studiu ce conține puncte de

vedere interesante și o argumentație corespunzătoare aparținînd conf. univ. dr. Constantin Popescu de la Institutul de învățămînt superior din Suceava. Ne reține atenția și interpretarea motivului *roata stelelor*, frecvent în lirica populară bucovineană — domeniu cercetat de prof. I. Filipciuc.

Celelalte materiale ale secțiunii urmăresc relevarea unor aspecte, cele mai multe inedite, ale moștenirii culturale bucovinene. Astfel, sînt relevate aspecte noi privind viața și studiile folcloristului Simeon Florea Marian. Se publică pentru prima oară fotocopia diplomei sale de bacalaureat, păstrată în original la Fondul memorial și documentar „S. Fl. Marian" din Suceava.

Inedită este și încercarea în proză, semnată de N. Labiș, *Cărări către viitorie*, compusă pe cînd era elev la Liceul „Nicu Gane" din Fălticeni (textul este fragmentar, așa cum s-a păstrat într-un caiet care a aparținut poetului, găsit de curînd în biblioteca unui coleg de școală cu poetul din Mălini).

Articolele referitoare la viața spirituală a Fălticenilor din perioada începuturilor teatrului pe aceste meleaguri, la lirica populară publicată de revista bucovineană *Junimea literară*, la triunghiul folcloric Sadova-Pojorîta-Fundu Moldovei sînt, de asemenea, demne de interes.

Cu un conținut variat, volumul reflectă preocupările harnicilor dascăli din județul Suceava, oferind prilejul unui permanent dialog pe teme de specialitate.

PETRU FROICU

BIBLIOTE[illegible]STRA"
SIBIU

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub cd. nr. 634

Taxele poștale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/4294/1979.

ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR

1. Culegerea *Limbă și literatură* publică articole, studii, recenzii și note ale membrilor filialelor și subfilialelor S.S.F. (profesori, învățători, cercetători, studenți), în domeniul limbii, literaturii, folclorului, istoriei învățământului limbii și literaturii române și didacticii moderne.

2. La redactarea textelor pe care le înaintează redacției spre publicare, autorii sînt rugați să țină seama de următoarele :

a) contribuțiile, între 3 și 15 pagini dactilografiate la două rînduri în două exemplare, vor fi însoțite de *o notă* cuprinzînd : *numele și prenumele autorului, funcția*, eventual *titlul științific, instituția unde lucrează, filiala din care face parte, adresa la care locuiește, nr. de telefon* (de acasă și de la locul de muncă) ;

b) titlul articolului va fi scris cu majuscule și va fi subliniat ; numele, prenumele și locul de muncă (școală, liceu, universitate, institut de cercetare etc.) vor fi plasate sub titlul articolului ;

c) în text se vor indica cuvintele care trebuie culese cu *litere cursive* (prin subliniere) sau culese *spațiat* (prin subliniere cu linie întreruptă) ;

d) referințele la alți autori și la alte lucrări citate în text vor fi date în note de subsol, numerotate de la 1 în continuare, astfel :

— titlurile cărților, articolelor și ale publicațiilor periodice și neperiodice — reviste, culegeri, anuare, buletine etc. — vor fi subliniate, pentru a fi culese cu litere cursive ; după autor și titlu se vor preciza : localitatea de apariție, editura, anul și pagina, la articolele apărute în publicații se menționează anul, numărul de apariție și pagina ;

— dăm două exemple de trimitere bibliografică :

Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, București, Editura pentru literatură, 1955, p. ...

G. Barițiu, *Naționalitatea*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, an. VII (1844), nr. 51, p. ... ;

— în cazul că se trimite la altă lucrare a aceluiași autor, numele acestuia se înlocuiește cu *Idem* ; dacă se trimite la aceeași lucrare și la același autor, se folosește *Ibidem*.

e) dacă textul trimis spre publicare se bazează și pe alte lucrări în afara celor citate în notele de subsol, acestea vor fi prezentate la sfîrșitul contribuției ca *Bibliografie*, în ordine alfabetică pentru autori și cronologică pentru lucrări ale aceluiași autor. Bibliografia va fi redactată după normele de mai sus ;

f) în cazul în care autorul folosește prescurtări în text, lista abrevierilor (siglelor) este obligatorie.

3. Autorii contribuțiilor trimise spre publicare vor reține manuscrisul și o copie dactilografiată pentru corectura în pagină sau pentru refacere în cazul articolelor trimise de redacție în acest scop.

4. Se precizează că manuscrisele care nu se încadrează în tematica culegerii *Limbă și literatură* — culegere adresată profesorilor din învățămîntul filologic de toate gradele - și care nu sînt prezentate în conformitate cu normele de mai sus nu vor fi luate în discuția colectivului de redacție.

5. Manuscrisele nepublicate *nu se înapoiază autorilor.*